

Antonia Javiera Cabrera Muñoz

Antipoesia em *Lear rey & mendigo* de Nicanor Parra

Florianópolis
2009

Antonia Javiera Cabrera Muñoz

Antipoesia em *Lear rey & mendigo* de Nicanor Parra

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de concentração: Teoria Literária

Orientadora: Prof^ª Dr^a Alai Garcia Diniz

Florianópolis
2009

Dedico o trabalho e o esforço empenhado no presente estudo ao professor e amigo César Cuadra, com profunda gratidão e carinho.

AGRADECIMENTOS

De modo especial à minha orientadora, Alai Garcia Diniz, e aos examinadores José Roberto Basto O'Shea, Rhina L. Martínez André e Walter Carlos Costa.

À diretora teatral María Verónica García-Huidobro e aos atores Ramón Núñez e Rodolfo Pulgar, por suas entrevistas, trocas de materiais e interesse na pesquisa realizada.

À Pós-Graduação em Literatura da UFSC, em nome da coordenadora Tânia Ramos e secretária Elba Ribeiro.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Ministério da Educação do Brasil, pela concessão de uma bolsa de pesquisa, tornando possível a conclusão da tese no Chile.

À família Michell Maldonado, pais Cristián Ricardo e Marla Valeska e filhos Marla Christina e Cristián Ignacio, por terem me recebido em Santiago e Viña del Mar.

Ao casal Juan Salinas e Marcia Maldonado, por me facilitarem documentos de *El rey Lear* pertencentes ao Arquivo Iconográfico do Teatro Chileno da Escola de Teatro da PUC do Chile.

À professora Soledad Robledo, por suas aulas de inglês que ajudaram e conduziram à análise de Shakespeare/Parra.

À minha família, pais Jaime Rubén e Helvecia Enriqueta e irmãos Denise Leonora, Jaime Daniel e Pablo José, que ora me ajudaram transportando livros e outros materiais entre o Chile e o Brasil, ora dando-me forças para continuar meus estudos.

À Nicanor Parra, por haver me recebido em sua casa e por sua *traiducción* de *Rei Lear*.

& ao meu amor Juan Carlos Guazzini, por sua ajuda, presença, amor e carinho.

PARA TRADUCIR A SHAKESPEARE
y comer pescado
cuidado:
poco se gana con saber inglés

¡ LEAR'S TRANSLATOR ?
¡ Lear's transtricator !



Ein Altermann ist stetz Ein König Lear (Goethe)
Um pobre viejo siempre es un Rey Lear

RESUMO

A presente tese é resultado de uma pesquisa de natureza qualitativa sobre *Lear rey & mendigo* (2005), tradução livre de *Rei Lear* de Shakespeare, elaborada pelo poeta chileno Nicanor Parra (1914-). Preparada inicialmente para sua encenação em 1992 pela Escola de Teatro da Pontifícia Universidade Católica do Chile, com direção de Alfredo Castro, estuda-se como a tradução e a encenação de *Lear rey & mendigo* são parte do projeto parriano denominado antipoesia, ou, como essa obra sintetiza, conforme Raúl Zurita, a totalidade da proposta antipoética, ao mesmo tempo em que se configura como uma sorte de teoria geral dela. Para sua análise, pensa-se, principalmente, na leitura efetuada pelo crítico chileno César Cuadra, que situa a antipoesia em um contexto complexo e transmoderno da escritura, isto é, não restrito ao das produções poéticas no sentido estético ou artístico do termo, mas como um sistema multidimensional complexo que pensa a atual crise de legitimação dos relatos (e não só os provenientes da modernidade) na cena contemporânea, cena esta caracterizada pelo intenso desenvolvimento da cultura tecnocientífica. Cuadra expõe a antipoesia como uma desconstrução complexa de toda escritura, ou, conforme a denominação de Parra, como *ecopoesía*: a ecologização dos signos realizada através da complexidade dos relatos, operação esta conceituada por Edgar Morin. Para a análise da performance, priorizam-se os estudos de Patrice Pavis sobre a análise dos espetáculos e a tradução para a cena. Compuseram o acervo básico da pesquisa diversos documentos publicados a partir de 1991, como a gravação em vídeo do espetáculo adquirida junto ao Arquivo Iconográfico do Teatro Chileno da Escola de Teatro da Universidade Católica, e o número 103 (primavera 1991/outono 1992) da revista *Apuntes*, publicação da Escola de Teatro, além de diversas resenhas, notícias e entrevistas publicadas na imprensa, principalmente no jornal chileno *El Mercurio*. Acompanha a pesquisa uma entrevista com César Cuadra sobre a antipoesia parriana.

ABSTRACT

The present thesis is the result of a qualitative-natured research on *Lear rey & mendigo* (2005), Shakespeare's *King Lear*'s free translation, written by the Chilean antipoet Nicanor Parra (1914-). It was initially prepared for stage in 1992, which was directed by Alfredo Castro, by the Drama School of Pontificia Universidad Católica de Chile. This work studies the translation and production of *Lear rey & mendigo* which are part of the same antipoetic project on Parra called antipoetry or, as that play synthesizes – according to Raúl Zurita – the whole antipoetic proposition as well as it shapes up a sort of its general theory. As for its analysis, the interpretation made by Cesar Cuadra, who places antipoetry in a complex and transmodern context of writing, has been principally adopted so it has not been restricted to the poetical productions in the aesthetic nor artistic sense of the term, but as a complex multidimensional system that considers the present crisis of tale legitimacy (and not the only ones that come from modernism) in the contemporary stage which is characterized by the intense development of techno-scientific culture. Cuadra presents antipoetry as a complex deconstruction of all writing or, by Parra's denomination, as "ecopoetry": the ecologization of the signs made through the complexity of the tales – operation made by Edgar Morin. As for the performance analysis, Patrice Pavis' studies on the show analysis and drama translation have been prioritized. The basic heritage for the research was made up by various research documents published from 1991, as the purchased play's recording along with the Iconographic Archive of the Drama School of Pontificia Universidad Católica de Chile, and issue number 103 (1991 spring/1992 fall) of *Apuntes* magazine, Drama School's publication, as well as several reviews, news and interviews published on the media, mainly on the Chilean newspaper *El Mercurio*. The research includes an interview with Cesar Cuadra on Parra's antipoetry.

RESUMEN

La presente tesis es resultado de una investigación de naturaleza cualitativa sobre *Lear rey & mendigo* (2005), traducción libre de *Rey Lear* de Shakespeare, elaborada por el antipoeta chileno Nicanor Parra (1914-). Preparada inicialmente para su puesta en escena en 1992 por la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, bajo dirección de Alfredo Castro, se estudia cómo la traducción y la puesta en escena de *Lear rey & mendigo* son parte del proyecto parriano denominado antipoesía, o, cómo esa obra sintetiza, según Raúl Zurita, la totalidad de la propuesta antipoética, a la vez que se configura como una suerte de teoría general de ella. Para su análisis, se piensa, principalmente, en la lectura efectuada por el crítico chileno César Cuadra, quien sitúa la antipoesía en un contexto complejo y transmoderno de la escritura, es decir, no restricto al de las producciones poéticas en el sentido estético o artístico del término, pero como un sistema multidimensional complejo que piensa el actual crisis de legitimación de los relatos (y no sólo los provenientes de la modernidad) en la escena contemporánea, escena ésta caracterizada por el intenso desenvolvimiento de la cultura tecnocientífica. Cuadra expone la antipoesía como una deconstrucción compleja de toda escritura, o, conforme la denominación de Parra, como *ecopoesía*: la ecologización de los signos realizada a través de la complejidad de los relatos, operación esta conceptualizada por Edgar Morin. Para el análisis de la performance, se priorizan los estudios de Patrice Pavis sobre el análisis de los espectáculos y la traducción para la escena. Compusieron el acervo básico de la investigación diversos documentos publicados a partir de 1991, como la grabación en video del espectáculo adquirida junto al Archivo Iconográfico del Teatro Chileno de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, y el número 103 (primavera 1991/otoño 1992) de la revista *Apuntes*, publicación de la Escuela de Teatro, además de diversas reseñas, noticias y entrevistas publicadas en la prensa, principalmente en el diario chileno *El Mercurio*. Acompaña la investigación una entrevista con César Cuadra sobre la antipoesía parriana.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Chiste (1)
- Figura 2 – Artefato (1)
- Figura 3 – Chiste (2)
- Figura 4 – Artefato (2)
- Figura 5 – Artefato (3)
- Figura 6 – Artefato visual (1)
- Figura 7 – Chiste (3)
- Figura 8 – Chiste (4)
- Figura 9 – Artefato visual (2)
- Figura 10 – Artefato visual (3)
- Figura 11 – Entrada da exposição *Obras públicas*
- Figura 12 – Vídeo-instalação da exposição
- Figura 13 – Hall central da exposição
- Figura 14 – Artefatos visuais (1)
- Figura 15 – Artefato visual (4)
- Figura 16 – Sala de artefatos visuais e das *bandejitas* e *tablitas de Isla Negra*
- Figura 17 – Artefato visual (5)
- Figura 18 – Artefato visual (6)
- Figura 19 – Artefato visual (7)
- Figura 20 – Artefato visual (8)
- Figura 21 – Artefato visual (9)
- Figura 22 – Artefato visual (10)
- Figura 23 – Artefatos em vídeo-instalações (1)
- Figura 24 – Artefatos em vídeo-instalações (2)
- Figura 25 – Imagem de Nicanor Parra na exposição
- Figura 26 – Artefato (4)
- Figura 27 – Artefato (5)
- Figura 28 – Artefato (6)
- Figura 29 – Artefato (7)
- Figura 30 – Artefato (8)
- Figura 31 – Artefato (9)
- Figura 32 – Chiste (5)
- Figura 33 – Artefato (10)
- Figura 34 – Artefato (11)
- Figura 35 – Artefato (12)
- Figura 36 – Artefato visual (11)
- Figura 37 – Artefato (13)

Figura 38 – Artefato visual (12)
Figura 39 – Chiste (6)
Figura 40 – Artefato (14)
Figura 41 – Artefato (15)
Figura 42 – Artefato visual (13)
Figura 43 – Chiste (7)
Figura 44 – Artefato (16)
Figura 45 – Artefato (17)
Figura 46 – Artefato (18)
Figura 47 – Artefato (19)
Figura 48 – Artefato visual (14)
Figura 49 – Artefato visual (15)
Figura 50 – Capa do livro *Lear rey & mendigo*
Figura 51 – Divulgação de *El rey Lear* na imprensa chilena (1)
Figura 52 – Divulgação de *El rey Lear* na imprensa chilena (2)
Figura 53 – Divulgação de *El rey Lear* na imprensa chilena (3)
Figura 54 – Ensaio de *El rey Lear* (1)
Figura 55 – Ensaio de *El rey Lear* (2)
Figura 56 – Héctor Noguera (Lear)
Figura 57 – Coca Guazzini (Cordélia)
Figura 58 – Mauricio Pesutic (Edmund)
Figura 59 – Eduardo Barril (Cornuália) e Schlomit Baytelman (Regan)
Figura 60 – Gabriela Hernández (Goneril), Héctor Noguera (Lear), Schlomit Baytelman (Regan) e Claudia di Girólamo (Cordélia)
Figura 61 – Rodolfo Pulgar (Kent)
Figura 62 – Rodolfo Pulgar (Caius)
Figura 63 – Rodolfo Pulgar (Caius)
Figura 64 – Ramón Núñez (Bobo)
Figura 65 – Claudia di Girólamo (Cordélia) e Héctor Noguera (Lear)
Figura 66 – Mauricio Pesutic (Edmund)
Figura 67 – Ramón Núñez (Bobo) e Héctor Noguera (Lear)
Figura 68 – Claudia di Girólamo (Cordélia) e Héctor Noguera (Lear)
Figura 69 – Héctor Noguera (Lear)
Figura 70 – O despertar de Lear

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 BIOGRAFIA E TRAJETÓRIA INTELECTUAL DE NICANOR PARRA	25
1.1 Base familiar e primeiros estudos em Chillán	25
1.2 Internato Nacional Barros Arana e <i>Revista Nueva</i>	30
1.3 De <i>Cancionero sin nombre</i> a <i>Poemas y antipoemas</i>	33
1.4 <i>Poemas y antipoemas</i> , <i>La cueca larga</i> e <i>Versos de salón</i>	40
1.5 <i>Artefactos</i> e <i>Chistes parra</i> para desorientar a la política <i>poesía</i>	59
1.6 <i>O Cristo de Elqui</i> , <i>Hojas de Parra</i> e <i>Discursos de sobremesa</i>	62
1.7 Últimas publicações: de <i>trabajos prácticos</i> a <i>Obras públicas</i>	65
2 ANTIPOESIA	85
2.1 A antipoesia no contexto cultural latino-americano	85
2.2 Antipoesia: uma poética complexa	93
2.3 Antipoesia e transmodernidade	127
3 ANTIPOESIA EM <i>LEAR REY & MENDIGO</i>	147
3.1 <i>Rei Lear</i>	147
3.2 <i>Lear rey & mendigo: traiducción</i> de Nicanor Parra	149
3.3 <i>El rey Lear</i> : espetáculo dirigido por Alfredo Castro	169
3.3.1 Atuação e figurino	177
3.3.2 Cenografia, iluminação e sonoplastia	202
4 CONCLUSÃO	213
REFERÊNCIAS	216
APÊNDICE A – Com Nicanor Parra em Las Cruces I	223
APÊNDICE B – Com Nicanor Parra em Las Cruces II	225
APÊNDICE C – Com Mario González ao telefone	227
APÊNDICE D – Entrevista a César Cuadra: “Cuando la poesía no puede ser otra cosa que la mala conciencia de la época”	228
ANEXO A – Programa de <i>El rey Lear</i>	245
ANEXO B – Divulgação de <i>El rey Lear</i>	248

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC
Centro de Comunicação e Expressão – CCE
Programa de Pós-Graduação em Literatura – PGL

Área de concentração: Teoria Literária

Nome: Antonia Javiera Cabrera Muñoz

Orientadora: Prfª Drª Alai Garcia Diniz

Título da tese: Antipoesia em *Lear rey & mendigo* de Nicanor Parra

Palavras-chave: literatura hispano-americana, poesia, teatro, Nicanor Parra, William Shakespeare, *Rei Lear*, *Lear rey & mendigo*

Resumo:

A presente tese é resultado de uma pesquisa de natureza qualitativa sobre *Lear rey & mendigo* (2005), tradução livre de *Rei Lear* de Shakespeare, elaborada pelo poeta chileno Nicanor Parra (1914-). Preparada inicialmente para sua encenação em 1992 pela Escola de Teatro da Pontifícia Universidade Católica do Chile, com direção de Alfredo Castro, estuda-se como a tradução e a encenação de *Lear rey & mendigo* são parte do próprio projeto antipoético parriano denominado antipoesia, ou, como essa obra sintetiza, conforme Raúl Zurita, a totalidade da proposta antipoética, ao mesmo tempo em que se configura como uma sorte de teoria geral dela. Para sua análise, pensa-se, principalmente, na leitura efetuada pelo crítico chileno César Cuadra, que situa a antipoesia em um contexto complexo e transmoderno da escritura, isto é, não restrito ao das produções poéticas no sentido estético ou artístico do termo, mas como um sistema multidimensional complexo que pensa a atual crise de legitimação dos relatos (e não só os provenientes da modernidade) na cena contemporânea, cena esta caracterizada pelo intenso desenvolvimento da cultura tecnocientífica. Cuadra expõe a antipoesia como uma desconstrução complexa de toda escritura, ou, conforme a denominação de Parra, como *ecopoesía*: a ecologização dos signos realizada através da complexidade dos relatos, operação esta conceituada por Edgar Morin. Para a análise da performance, priorizam-se os estudos de Patrice Pavis sobre a análise dos espetáculos e a tradução para a cena. Compuseram o acervo básico da pesquisa diversos documentos publicados a partir de 1991, como a gravação em vídeo do espetáculo adquirida junto ao Arquivo Iconográfico do Teatro Chileno da Escola de Teatro da Universidade Católica, e o número 103 (primavera 1991/outono 1992) da revista *Apuntes*, publicação da Escola de Teatro, além de diversas resenhas, notícias e entrevistas publicadas na imprensa, principalmente no jornal chileno *El Mercurio*. Acompanha a pesquisa uma entrevista com César Cuadra sobre a antipoesia parriana.

INTRODUÇÃO

Na historiografia literária, Nicanor Parra (1914-) é reconhecido por ser um dos poetas irônicos da literatura chilena, criador, na contemporaneidade, de uma nova escrita para a poesia e todo discurso: *antipoesía*. Jean Franco considera que o poeta irônico “tiende a subrayar, no a trascender, la corrupción del lenguaje y la oquedad de la retórica” (1998, p. 326). Parra notabilizou-se no contexto cultural latino-americano com os antipoemas, publicados em diversas antologias a partir de 1948, em que se expõe, pela primeira vez, sua antipoesia, oficialmente inaugurada em *Poemas y antipoemas* (1954).

Embora os termos antipoeta, antipoesia e antipoema se identifiquem com Nicanor Parra¹, outros poetas hispano-americanos fizeram uso deles anteriormente, o peruano Enrique Bustamante y Ballivián (1833-1937), no título *Antipoemas* (1926), e o chileno Vicente Huidobro (1893-1948), no Canto IV de *Altazor* (1931), verso 287: “Aquí yace Vicente antipoeta y mago”.

Do grego *antí*, o prefixo “anti” significa em frente de, de encontro a, contra, em lugar de, em oposição a², e tem sido bastante utilizado na história ocidental para formar títulos de obras destinadas a refutar outras, a combater um homem ou um sistema. Entre os latinos, Júlio César respondeu com um *Anticatão* ao *Elogio a Catão*, este publicado por Cícero, assim como Frederico II da Prússia respondeu com um *Antimaquiavel* contrariamente às doutrinas de Maquiavel.

No século XX, o “anti” foi adotado pelas vanguardas para designar uma forma de antiarte, isto é, uma estética que se manifesta em repúdio àquilo que o consenso de uma época entende por arte. Como exemplo emblemático disto, tem-se os dadaístas, que, reagindo contra uma civilização que não soube evitar a Primeira Guerra Mundial, baniram em seu discurso todos os valores da cultura moderna. Seria

¹ Iván Carrasco, em *Nicanor Parra: la escritura antipoética*, escreve que se deve especialmente à obra de Nicanor Parra a generalização da antipoesia no contexto latino-americano e até mundial: “la consagración del especial tipo de escritura y de texto que en la actualidad son reconocidos bajo estas denominaciones [antipoema, antipoeta e antipoesia], se deben a la obra de Nicanor Parra. A partir de su libro *Poemas y antipoemas* de 1954, se ha generalizado el interés por leer esta clase de textos, por buscar en ellos una orientación para la poesía nueva, por explicarla, teórica y críticamente, por discutirla, por editarla. [...] es necesario dejar constancia que, además, [o termo antipoesia] ha sido empleado en contextos críticos y teóricos diversos en otras latitudes” (1990, p. 29).

² <http://houaiss.uol.com.br>

como uma manifestação de protesto contra o status quo.

Neste sentido, o conceito de antipoesia é extremamente amplo, pois inclui diversas formas de poesia e uma vasta lista de possíveis antipoetas na América Latina: Gonzalo Rojas, Ernesto Cardenal, César Fernández, Roque Dalton, Víctor García Robles, Heberto Padilla, Antonio Cisneros, Carlos Germán Belli, entre outros, além de Parra.

Na introdução ao primeiro volume das *Obras completas & algo +* (2006b), Niall Binns nos recorda que *Poemas y antipoemas* mudou o rumo da poesia na América Latina, à exceção da Espanha: “en el ámbito entero de la lengua sólo la poesía española ha permanecido inmune a las propuestas antipoéticas” (apud PARRA, 2006b, p. XXIX). Entre outras razões mencionadas, sua importância deve-se ao fato de Parra ser o último vanguardista em língua espanhola. A antipoesia é, em certos aspectos, o canto de cisne das vanguardas: começou ressuscitando-as, antecipando-se em 1954 à contracultura dos anos 60 e recuperando a iconoclastia dos anos 20, mas, na década de 70, conduziu-as à extinção com o *nec plus ultra* de *Artefactos* (1972). Esta obra não é um livro, mas uma caixa; não porta poemas, mas cartões postais com slogans, piadas e grafites. O poeta levou à exacerbação e ao esgotamento a *tradición de la ruptura*, que Octavio Paz reconheceu como o denominador comum da poesia moderna. Trata-se de um “rupturista” que pôs fim às rupturas e derrubou os últimos tabus.

Nicanor Parra deu início à democratização da poesia em língua espanhola ao afirmar, em *Manifiesto*³ (1963), que “Los poetas bajaron del Olimpo” ao rere seus três maiores precursores (Vicente Huidobro, Pablo de Rokha e Pablo Neruda): “Nosotros condenamos / – Y esto sí que lo digo con respeto – / La poesía de pequeño dios / La poesía de vaca sagrada / La poesía de toro furioso” // (PARRA, 2006b, p. 146), esforçando-se por compreender a realidade e comunicá-la, porque, segundo o antipoeta, “el mundo se está cayendo a pedazos” (“Advertencia al lector” de *Poemas y antipoemas*). E o faz tratando de comunicar-se com o leitor comum. Em sua arte poética, o poeta fala com seus pares, que são muitas personagens: o provinciano que chega à cidade, o adúltero, o bêbado, o predicador exaltado, o morto e o ressuscitado, o órfão e o mendigo... Rompendo-se, aqui, a ilusão

³ Publicado originalmente em forma de cartaz pela editora Nascimento. Ilustrações de Roser Bru. Logo abaixo do poema, afirma-se que *Manifiesto* provém “Del libro *Poemas prácticos*, de próxima publicación”, obra que nunca chegou a ser publicada. *Manifiesto* foi republicado na seção “Otros poemas” de *Obra gruesa* (1969).

estética: como o teatro épico de Brecht, sua poética repudia a busca de qualquer catarse literária.

Na antipoesia, as inquietações contemporâneas da ciência e da literatura também estão presentes, pois, como físico e matemático que é, suas analogias com a ciência lhe permitem explicar ou iluminar o sentido da antipoesia e sua ruptura com os princípios “newtonianos” da poesia anterior:

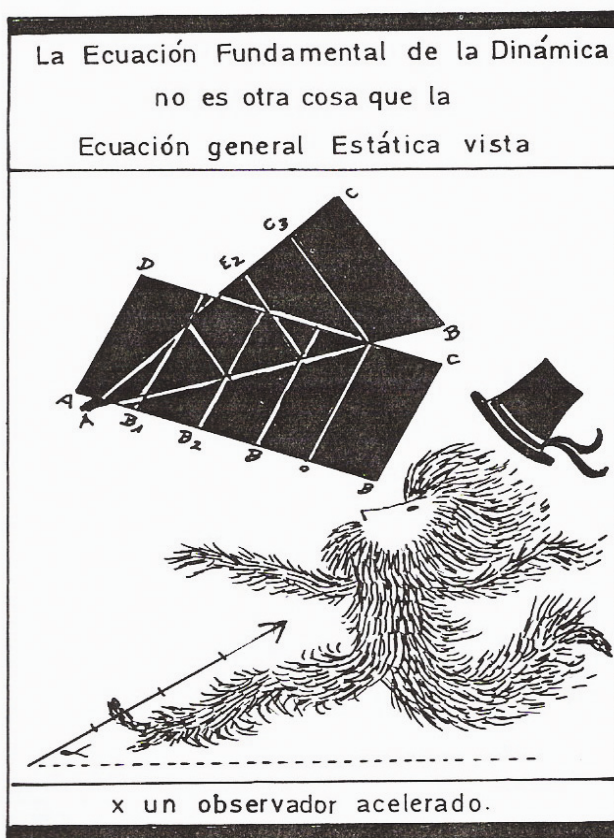


FIGURA 1 – Chiste (1).

Fonte: PARRA, 1983, não paginado.

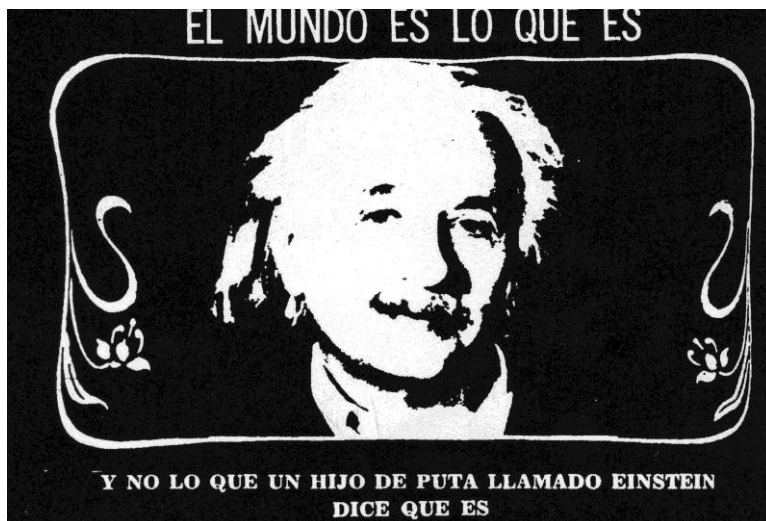


FIGURA 2 – Artefato (1).

Fonte: PARRA, 2006b, p. 425.

Assim, Parra converteu-se no grande desmistificador, vivendo no desamparo da incerteza e denunciando as falsidades sem afirmar verdades alternativas. Daí que atua como um grande poeta político que nunca se deixou cair no dogmatismo, pois reconhece desde o início a natureza essencialmente plural e contraditória da vida:

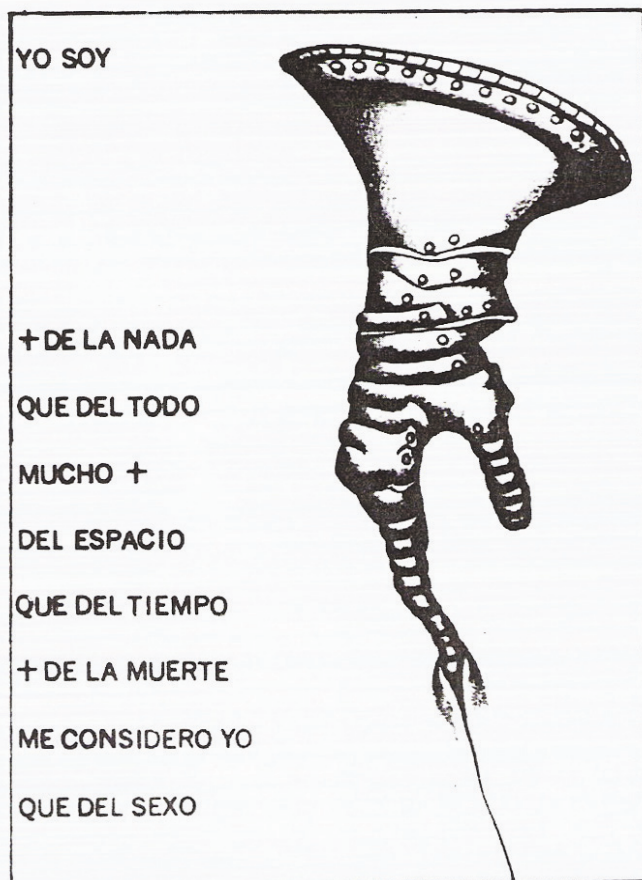


FIGURA 3 – Chiste (2).

Fonte: PARRA, 1983, não paginado.

A obra de Nicanor Parra tem sido bastante estudada, integrando-se efetivamente à história da literatura em língua espanhola⁴. No Brasil, no entanto, conforme atestam recentes pesquisas realizadas em sites oficiais de pesquisadores e instituições, há uma deficiência de estudos mais aprofundados de sua obra.

Nos sites da CAPES⁵ e do CNPq⁶, verificou-se que poucos pesquisadores publicaram trabalhos autorais sobre o poeta chileno. Os mais significativos são os de Elga Pérez Laborde (UnB – Universidade de Brasília) e Teresa Cabañas (UFSM – Universidade Federal de Santa Maria). Pérez Laborde, além de publicar o artigo “¿Quién le tiene miedo a la antipoesía? ¿Quién le tiene miedo a Nicanor Parra?”⁷ em *Heranças e desafios na América Latina: Brasil-Chile* (2003), volume organizado por Carmen Balart e Henryk Siewierski, escreve a tese de doutoramento “A questão teórica do esperpento e sua projeção estética: variações esperpênticas da Idade Média ao século XXI”, defendida em 2004 na UnB, sem estudar diretamente Nicanor Parra, mas incluindo-o em suas análises sobre o esperpento⁸ como gênero literário. Finalmente, Cabañas publica o artigo “Nicanor Parra: a ruptura poética da antipoesia”⁹ no número 1 (janeiro/junho de 2003) de *Expressão*, revista do Centro de

⁴ A coletânea de textos *Antiparra productions* (2002), lançada em ocasião do Colóquio Internacional de Escritores e Acadêmicos sobre a obra de Nicanor Parra, realizado em 8 e 9 de agosto de 2001 na Universidade do Chile, reúne os críticos mais importantes da antipoesia atualmente. Entre outros, há textos de Niall Binns, “¿Por qué ecopoesia?”; César Cuadra, “La antipoesía, un vals en un montón de escombros”; e Pedro Gurrola, “Nicanor Parra y los límites del lenguaje”.

⁵ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do governo brasileiro. Pesquisa realizada no banco de teses e dissertações em abril de 2009, tendo como assunto a expressão “Nicanor Parra”. Home page: www.capes.gov.br

⁶ Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do governo brasileiro. Pesquisa realizada na plataforma *Lattes* em abril de 2009, tendo como assunto a expressão “Nicanor Parra”. Home page: www.cnpq.br

⁷ Em seu artigo, Laborde tem como objetivo introduzir o leitor à antipoesia de Parra: “Para entender la antipoesía tenemos que analizar su forma y sus temas, es decir, sus estructuras tanto de lenguaje como de visión y pensamiento” (2003, p. 233). Analisa na antipoesia uma atitude mais expressionista do que surrealista, e pelo que denomina o princípio estético da obra de Parra: a fala. Por conta desse princípio, a autora relaciona o chileno à poesia de Oswald de Andrade, chamada “pau brasil”, assim como às obras de Garcilaso de la Vega, Rubén Darío e César Vallejo.

⁸ Palavra criada pelo dramaturgo, poeta e romancista espanhol Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) que significa espantinho, pessoa ou coisa notável por sua feiúra ou aspecto ridículo, risível ou grotesco, mas também pode significar absurdo. O esperpento, na visão de Valle-Inclán, supõe o distanciamento artístico, a impassibilidade sentimental e a deformação grotesca da realidade, que são gerados pela posição elevada que o autor assume, um demiurgo.

⁹ Cabañas estuda a antipoesia como uma ruptura em relação à poesia lírica, ou, como um desarticulador das principais concepções do cânone moderno da poesia. Para isso, a autora relaciona a antipoesia aos dois maiores precursores dela no Chile: Huidobro e Neruda.

Artes e Letras da UFSM. Não se encontrou nenhuma dissertação de mestrado.

Do mesmo modo, outros dois estudos foram publicados no Brasil pelo crítico chileno Federico Schopf: “De las vanguardias a la antipoesía”, publicado em *Vanguardia e modernidade*, terceiro volume de *América Latina: palavra, literatura e cultura* (1995), organizado por Ana Pizarro, e “La antipoesía: ¿comienzo o final de una época?”, publicado no número 19 de *Cuadernos de reciénvenido* (2004), editado por Jorge Schwartz.¹⁰

Finalmente, no site da revista *Hispanista*¹¹, da Associação Brasileira de Hispanistas, nenhum de seus 30 números (de 2000 a 2007) traz um trabalho autoral sobre Parra, tampouco no site do *Anuario brasileño de estudios hispánicos*¹², do Conselho de Educação da Embaixada da Espanha em Brasília.

Devido à carência de estudos, tanto no Brasil quanto no Chile, de um de seus últimos textos publicados, *Lear rey & mendigo* (2005), tradução de *Rei Lear* de Shakespeare, empreendida em 1991 a pedido de Raúl Osorio, então professor da Escola de Teatro da Pontifícia Universidade Católica do Chile para ser encenada em 1992 como *El rey Lear*¹³, e também por se verificar neste texto o enfoque de uma perspectiva da antipoesia que transborda o gênero (poesia) e o suporte (papel), uma vez que tal obra compõe-se na hibridez, é que se pretende adotá-las (tradução e encenação) como objeto da presente tese, haja visto que o sistema antipoético de Parra culmina, segundo Raúl Zurita, nessa obra:

Nicanor Parra ha realizado una obra cuya consecuencia final es tan desestabilizadora, tan contraria al sistema de propiedad y al modelo que

¹⁰ Em ambos os textos, Schopf apresenta Nicanor Parra ao leitor brasileiro e lê a antipoesia como um novo caminho ou “saída de emergência” para as propostas experimentadas pelas vanguardas. Estudando *Residencia en la tierra* (1935), de Pablo Neruda, e *Poemas y antipoemas* (1954), de Nicanor Parra, em “De las vanguardias a la antipoesía”, compara as obras a partir da modernidade, observando que, “mientras en Neruda hay – desde *España en el corazón* (1937) – la formulación progresivamente explícita de un proyecto social para salir de la alienación moderna, caracteriza a la antipoesía la ausencia de toda proposición alternativa” (1995, p. 243). Em “La antipoesía: ¿comienzo o final de una época?”, Schopf detém-se minuciosamente na figura central que protagoniza os *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977-1979). Subversão do texto cristão, e inspirado em uma personagem real do cotidiano da mídia chilena, esta espécie de “Cristo crioulo” pode ser associada à imagem de um Chacrinha andino, com o acréscimo de atributos mítico-religiosos.

¹¹ Pesquisa realizada em abril de 2009. Home page: www.hispanista.com.br

¹² Pesquisa realizada em abril de 2009. Home page: www.mec.es/exterior/br

¹³ Santiago: Ed. Universidad Diego Portales. Terceira edição.

nos rige, que nadie ha podido o ha querido hasta ahora realmente pensar y mucho menos asumir. Sin embargo ella es absolutamente nítida y su expresión más rotunda es también su culminación: *Lear rey & mendigo* que sintetiza la totalidad de la propuesta antipoética y simultáneamente levanta una suerte de teoría general.¹⁴

No presente estudo, as principais perguntas referem-se ao texto e à encenação de *El rey Lear*. Como foram efetivados os critérios de tradução para *Lear rey & mendigo* ser entendido como uma *traiducción* por Nicanor Parra¹⁵? Qual texto foi utilizado para a produção do espetáculo e como essa produção foi concebida em termos materiais, estruturais e intelectuais? Como ela foi encenada e recepcionada? Como a produção vincula-se à antipoesia? Esses foram alguns dos questionamentos da pesquisa.

Para tanto, vários documentos, publicados a partir de 1991, foram utilizados para a análise, como a gravação em vídeo do espetáculo adquirida junto ao Arquivo Iconográfico do Teatro Chileno da Escola de Teatro da Universidade Católica, e o número 103 (primavera 1991/outono 1992) da revista *Apuntes*, publicação da Escola de Teatro que dedica parte de sua edição tanto à tradução empreendida por Parra como à produção do espetáculo dirigido por Alfredo Castro. O ensaio “Parra traduce a Shakespeare”, da pesquisadora chilena María de la Luz Hurtado, que conversou com Nicanor Parra sobre a tradução, e “Diario de una producción”, do diretor inglês Chris Fassnidge, que acompanhou os ensaios junto ao diretor e seu elenco e também conversou com Parra sobre a tradução, compuseram o acervo básico da pesquisa¹⁶, além de várias resenhas, notícias e entrevistas publicadas na imprensa, principalmente no jornal chileno *El Mercurio*¹⁷.

¹⁴ “Nicanor Parra, príncipe y mendigo”. *El Mercurio*, 5 de dezembro de 2004. Resenha publicada no caderno “Artes y Letras”, p. E4-E5.

¹⁵ Nicanor Parra. Entrevista concedida à autora. Las Cruces, ago. 2006.

¹⁶ Além dos mencionados textos de Fassnidge e Hurtado, outros estudiosos e críticos escreveram sobre a peça na revista: Fidel Sepúlveda, “El rey Lear de Nicanor Parra”; Alfredo Castro, “La creación o la posibilidad de rozar un poco de infinito”; Fernando Pérez Oyarzún, “Shakespeare de visita en Santiago”; Luis Vaisman A., “El Lear de Shakespeare, o la (más grande) tragedia ha terminado; perdonad sus muchas faltas”; e Hubertus Tellenbach, “La destrucción del hombre natural por la locura en ‘El rey Lear’ de Shakespeare”.

¹⁷ Um arquivo de textos encontra-se na home page dedicada a Nicanor Parra em *El Mercurio Online*: http://www.emol.com/especiales/nicanor_parra/, e na pesquisa “Nicanor Parra: reputación biográfica y crítica a través de la prensa chilena 1969-96”, de Inés Döhlz-Blackburn (Universidade do Colorado), publicada nos números 1-4 (1997) da *Revista Interamericana de Bibliografía*:

http://www.educoas.org/porta1/bdigital/contenido/rib/rib_1997/index.aspx?culture=es&navid=2

A pesquisa estrutura-se em três capítulos: não se desconhece a longa discussão intrínseca à teoria literária sobre a morte do autor, no entanto, consciente do papel de mediação cultural que tem o trabalho, no capítulo um¹⁸ apresenta-se a trajetória biográfica e intelectual de Nicanor Parra, devido ao fato de este poeta ser pouco conhecido no Brasil. Estrutura-se como um mosaico que inclui, além de uma síntese sobre sua vida e obras, trechos de entrevistas, diferentes visões da antipoesia e fotografias de artefatos e *trabajos prácticos* (à semelhança dos ready-mades surrealistas), tomadas pela autora durante sua visita, em 2006, à exposição *Obras públicas*, realizada no Centro Cultural Palacio La Moneda em Santiago.

O capítulo dois trata especificamente da antipoesia. Nele, estuda-se a antipoesia a partir da leitura efetuada pelo crítico chileno César Cuadra¹⁹, que situa a antipoesia em um contexto complexo e transmoderno da escritura, isto é, não restrito ao das produções poéticas no sentido estético ou artístico do termo, mas como um sistema multidimensional complexo que pensa a atual crise de legitimação dos relatos (e não só os provenientes da modernidade) na cena contemporânea, cena esta caracterizada pelo intenso desenvolvimento da cultura tecnocientífica:

La antipoesía no hace *simple* literatura, en el sentido que todos entendemos el término. [...] [Os críticos] Siguen haciendo una lectura esteticista y usando métodos totalmente obsoletos para los discursos complejos, como el de la antipoesía (CUADRA, 2004, p. 7).

Em sua tese de doutoramento, defendida em 1993 na Universidade Complutense de Madri, *La poesía de Nicanor Parra*: la

¹⁸ Baseado nas entrevistas concedidas por Nicanor Parra a Leonidas Morales, editadas em *Conversaciones con Nicanor Parra* (2006) a partir de gravações realizadas em 1970 em Los Angeles, Estados Unidos, e em 1989 e 1990 em Santiago do Chile. Deve-se também à edição das obras completas de Nicanor Parra, *Obras completas & algo +* (2006b), parte das informações expostas sobre o poeta e suas obras.

¹⁹ César Cuadra. Entrevista concedida à autora. Santiago, abr. 2009. Suas idéias podem ser lidas na entrevista “Cuando la poesía no puede ser otra cosa que la mala conciencia de la época”, anexa à presente tese, posteriormente publicada no número 26, ano 5 (maio de 2009), da revista espanhola *Ómnibus* - Revista intercultural del mundo hispanohablante. Homem page: www.omni-bus.com. No número 8.465 (27 de junho de 2009), ano 24, do *Diário Catarinense*, de Florianópolis/SC, publica-se parte da entrevista no caderno “Cultura” (n. 33), p. 2-3, editado por Dorva Rezende, sob novo título: “O triunfo da página em branco”. A home page do jornal publica-a inteiramente: <http://www.clicrbs.com.br/diariocatarinense/jsp/default2.jsp?uf=2&local=18&source=a2559907.xml&template=3898.dwt&edition=12598§ion=1323>

emergencia del juego, publicada em *Nicanor Parra en serio & en broma* (1997), Cuadra expõe a antipoesia como uma desconstrução complexa de toda escritura, ou, conforme a denominação de Parra, como *ecopoesía*: a ecologização dos signos realizada através da complexidade dos relatos, conceito este cunhado pelo filósofo francês Edgar Morin. Do latim *complexus* (ensamblar; reunir o que está separado), o conceito não permite conceber o pensamento somente em sua organização e contexto, mas também em seus limites e dificuldades. Para tanto, deve-se entender, por exemplo, que seu motor já não atua modernamente, isto é, não faz *tabula rasa* nem inicia do zero: atua a partir do que existe, da simplicidade herdada, integrando o que este pensamento simplificado há milhares de anos desintegra e mutila, reorganiza o conhecido e o dá a conceber fazendo emergir novos processos lógicos.

Em dois importantes textos publicados em 2002 e 2004, respectivamente “La antipoesía, un vals en un montón de escombros” (de *Antiparra productions*), e “Sujeto al ala de una mosca: ecología y transmodernidad en la antipoesía de Nicanor Parra”, publicado nos números 3-4, ano 2, de *Babel*, revista de psicologia da Universidade Bolivariana (Chile), Cuadra chama atenção para o fato de que tornar complexo o pensamento, hoje, não é uma simples escolha: é um imperativo de época, pois nasce da necessidade de pensar o desconhecido (por ignorado ou reprimido) e também de repensar o conhecido, mas com ferramentas complexas, pois, como assevera Morin, *pensar é transformar o conhecido em concebido*, máxima que assinala um novo modo de usar a lógica. Assim, vai-se além da articulação da lógica clássica, isto é, realiza-se a articulação dialógica, e conceber aqui significa mais do que conhecer: é pensar em complexidade. No entanto, assim como o novo (complexidade) é inseparável do antigo (simplicidade), a complexidade é uma emergência da própria simplicidade. No atual contexto, deve-se fazê-la emergir *repetindo* e *excedendo* os princípios e a organização lógica, pulsional e afetiva do sistema da simplicidade. O paradoxal deste modo de pensar o pensamento é o fato de o novo ser justamente uma emergência do conhecido, conforme mencionado. A novidade do novo é inseparável do que se repete e se conhece, pois, a partir da articulação complexa, pode-se reconhecer a simplicidade.

Não se trata, igualmente, de produzir um simplismo contrário ao oferecido pela representação metafísica. Não se trata de buscar a anulação da representação e de seu ordenamento, acreditando que, sem ela, pode-se construir uma ordem simbólica plausível. Este erro foi o

efetuado pelos românticos, cujo paradigma teve seu auge nas vanguardas históricas e no anarquismo finissecular. Do que se trata é de liberar a representação do domínio do logos, ou, desconstruí-la complexamente. Há que se ir a favor e contra a representação ilustrada (o próprio conceito de democracia depende dessa herança do século XVIII). A necessidade de desconstruir – não de destruir – a representação do mundo herdado é o que deve ser concebido em complexidade com a integração do conhecimento das revoluções científicas, tecnológicas e estéticas do século XX. A importância disto é capital se se entende que, para além da representação que se tenha do mundo, o que está em jogo é a própria ordem simbólica do humano, pois, se se busca dotá-la de equilíbrio, deve-se internalizar a necessidade de se rearticular o transcendente e o imanente.

Na escritura antipoética de Nicanor Parra, a desconstrução da experiência estética arrasta a totalidade do ordenamento simbólico alcançando o próprio núcleo do atual desequilíbrio ecológico. Este passo em direção à complexidade é o que anuncia e enuncia uma *poiesis* complexa e uma nova idade para a cultura. A escritura antipoética emerge do pragmático, para fazer emergir a complexidade. A escritura e a leitura pertencem a este regime e as contradições que dali emergem colocam o leitor a par da problemática cultural. Esta escritura chega, assim, como antídoto à ordem do desequilíbrio social e cultural imperante:



FIGURA 4 – Artefato (2).
Fonte: PARRA, 2006b, p. 425.

A experiência vanguardista foi fundamental para a complexidade, mas insuficiente. Nicanor Parra leva a travessia pragmática de Duchamp a territórios não pensados pelo dadaísta: e o faz incorporando a dimensão ecológica em seu projeto. Deste modo, sua escritura não só amplia o contexto artístico herdado, mas estabelece um novo comércio entre estes signos chamados cultura e natureza. As palavras do artefato a seguir não só transmitem o espírito de uma época, mas se tornam impensáveis fora dela.



FIGURA 5 – Artefato (3).

Fonte: PARRA, 2006b, p. 420.

Por fim, no capítulo três, estuda-se o processo de tradução e encenação de *Lear rey & mendigo*. Inicialmente, o texto de Shakespeare: a trama de *Rei Lear* escrita no período jaimesco, a influência de Sêneca e o uso do verso branco shakespeariano. Do espetáculo, texto, atuação, figurino, cenografia, iluminação e sonoplastia são analisados, adotando-se, principalmente, os estudos sobre a análise dos espetáculos e tradução para a cena, ambos de Patrice Pavis (2005, *A análise dos espetáculos* e 2008, *O teatro no cruzamento de culturas*). Por último, o projeto antipoético estudado no capítulo anterior, lido em *Lear rey & mendigo: traiducción* do texto de Shakespeare, onde Parra encontra uma flexibilidade no uso do *blank verse* constante do original (isto é, o pentâmetro iâmbico não-rimado), o que permitiu a incorporação fluida da fala, como afirma a César Cuadra (2000):

En realidad Shakespeare es un antipoeta. Lo que faltó en el siglo XVI español fue un Shakespeare. Lo más próximo a un Shakespeare tal vez sea Quevedo. Pero Quevedo no se liberó tanto porque Shakespeare escribió ya en verso blanco.²⁰

²⁰ http://www.babab.com/no02/nicanor_parra.htm

Enfim, estuda-se como a performance e a tradução têm a ver com a antipoesia, ou, por que essa obra sintetiza, conforme Raúl Zurita, a totalidade da proposta antipoética, ao mesmo tempo em que se configura como uma sorte de teoria geral dela? Ainda, pode a antipoesia como poética transbordar o gênero literário e o próprio suporte? Através do estudo de *Lear rey & mendigo* tratar-se-á de responder a estas questões, pelo fato de o texto propiciar um enfoque diversificado do que seja a antipoesia.

1 BIOGRAFIA E TRAJETÓRIA INTELECTUAL DE NICANOR PARRA

1.1 Base familiar e primeiros estudos em Chillán

A família Parra, de origem rural, tem, em Nicanor Parra, professor primário e instrumentista (violonista e violinista), e Clara Sandoval, dona de casa e costureira, a referência local da cultura popular. Nicanor Parra Sandoval nasce em 1914 na pequena cidade de San Fabián de Alico, próxima à Chillán, no sul do Chile. É o mais velho de oito irmãos: Hilda, Violeta, Eduardo, Roberto, Elba, Lautaro e René. A casa onde viviam era também a escola da cidade.

Os Parra atuaram como cantores ambulantes, jograis e artistas de circo, entre outras atividades similares da cultura popular. Nicanor, Violeta e Roberto tornaram-se os mais conhecidos da família: Nicanor, o antipoeta da literatura chilena e hispano-americana; Violeta, ícone da música popular chilena e autora das *Décimas*: autobiografia em verso (1970), internacionaliza-se com canções como “Gracias a la vida” e “Volver a los 17”; Roberto, o autor de *Las décimas de la Negra Ester* (1980), entre outras. Há ainda Eduardo e Lautaro, também autores de décimas¹.

De San Fabián de Alico, a família muda-se, em seqüência, para Lautaro, Santiago, Lautaro e Chillán, onde finalmente se estabelece entre 1927 e 1932. Nessa época, o Chile era governado pela ditadura do general Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), que trouxe para o país intensas crises econômicas. A personalidade errática, boêmia do pai agrava a instabilidade e o sustento familiar. Para os filhos, a certeza era a mãe: poder de convergência, coesão e estabilidade, praticamente a

¹ No Brasil, a décima foi praticada no Rio Grande do Sul juntamente à trova e à pajada, sendo, no entanto, um tipo de registro mais parecido à literatura de cordel nordestina, segundo o pesquisador gaúcho Derly Silva. Colecionador de raros exemplares dessa poesia escrita, Silva viveu a época entre 1930 e 1950, período de grande produção das décimas. Em criança, morava entre os municípios de Palmeira das Missões e Santa Bárbara e precisava deslocar-se até Tupanciretã para estudar. Na viagem de trem, era comum seus pais comprarem folhas avulsas, impressas com versos que divertiam e informavam os viajantes: eram as décimas. Segundo o pesquisador, há quem diga que a palavra era usada como sinônimo de história – “Fulano fez uma décima” –, por isso o nome. Em sua maioria, as estrofes das décimas compunham-se de até seis linhas e teriam desaparecido após 1950 em função do avanço do rádio e da televisão. Cf. a reportagem de Clarinha Glock, “Cordel, trova, pajada e outros versos”, no link: www.sinpro-rs.org.br/extraclasses/dez05/ideias.asp

responsável pela criação dos oito filhos que teve com Nicanor Parra e de Olga e Marta, frutos de um casamento anterior.

Da infância no interior e na capital, Parra identifica histórias que foram fundamentais para a criação da antipoesia, contando casos específicos provenientes da família e ambientes escolares. Em seu discurso oral, comenta que o que mais caracteriza a antipoesia é a união de pólos contrários, “la intersección de dos mundos completamente contradictorios”², e chega a essa noção especialmente quando se revela nele a idéia de que “poesía es vida en palabras”³. Tais mundos são o alto e o baixo, o solene e o vulgar, ou o clássico e o medieval, referenciais primeiros de *Lear rey & mendigo*:

Crear vida en palabras: realmente eso es lo que me pareció que tenía que ser la poesía. Una vez que se acepta este punto de partida, caben muchas cosas en la poesía: no tan sólo las voces impostadas, sino también las voces naturales; no tan sólo los sentimientos nobles, sino también los otros; no tan sólo el llanto, sino también la risa; no tan sólo la belleza; sino también la fealdad. Me pareció que la clave de todo el problema estaba en la palabra *vida*; y la antipoesía no es otra cosa que vida en palabras (PARRA, 2006b, p. 917, grifo do autor).

Por isso, ao relembrar os fatos da infância, “los recuerdos no piensan ser amargos, no: siempre hay una nota de alegría”⁴. Entre suas lembranças, estão as piadas contadas pelo pai com um humor à Quevedo, o poeta espanhol, as quais teriam sido decisivas para o humor na antipoesia. Transcreve-se uma delas:

Por ejemplo, él decía esta cosa que es digna de un Quevedo: “el que va a mear y no se pee, es como el que va a la escuela y no lee”. ¡Hay que ver, ah! Es una especie de graffiti también, una especie de *artefacto*. [...] Es un humor de grueso calibre, un humor medieval y de suburbio que no está ausente en la antipoesía. Un humor que a mí me parecía un poco excesivo cuando yo era niño: me producía más bien terror y yo lo desaprobaba realmente.⁵

² Leonidas Morales, *Conversaciones con Nicanor Parra* (2006), p. 42.

³ “Nicanor Parra o el artefacto con laureles”, entrevista concedida a Mario Benedetti. Revista *Marcha*, 17 de outubro de 1969. BENEDETTI, Mario. *Los poetas comunicantes*. Montevideu: Marcha, 1972.

⁴ MORALES, 2006, p. 37.

⁵ MORALES, 2006, p. 26, grifo do autor.

A mãe também teve parte na criação de sua poesia. “Ella era una especie de roca inamovible allí. En torno a ella se organizó en buenas cuentas la vida de todos los hijos. Y él podía estar o no estar”⁶. O trágico da antipoesia advém, principalmente, da figura materna. Boêmio, o pai chegava à casa “con sus tragos. Y aquí se producían los momentos trágicos. Aquí está la otra parte de la antipoesía”⁷.

Mi madre lo esperaba con pitos y tambores, y empezaban las discusiones, las peleas, unas peleas que a mí me parecían pero pantagruélicas, olímpicas. Todo lo veía agrandado y agigantado. Miraba las caras de estas dos personas que peleaban, y se me grababan los tonos de las voces. Era la muerte, era el Juicio Final, era el Diluvio Universal, algo tremendo. Todo esto se agravaba con ciertos ataques nerviosos que sufría mi madre. Caía al suelo inconsciente. Yo quedaba temblando y completamente en el aire y aterrorizado, en medio de la soledad más negra.⁸

No trágico havia também o cômico, pois cenas picarescas criavam-se nos jogos infantis das crianças, que se encontravam em grandes grupos. Nicanor conta uma história que envolveu seus irmãos Hilda, Eduardo e Violeta e dois primos um pouco maiores, Adrián e Blas. Estando na casa dos avôs em Chillán, com quatro ou cinco anos, Parra diz que essa foi “una época muy triste y al mismo tiempo bastante cómica”⁹. Por terem essa característica picaresca, os jogos motivavam-se por uma necessidade básica. No caso dos Parra e de muitas famílias, a alimentação da prole:

Había un problema que era el problema alimenticio: éramos tantos, que siempre andábamos ideando mecanismos para obtener alimentos. No nos bastaba con lo que nos daba la abuela. Tiene que haber sido, me imagino, muy difícil para ellos alimentar a tanta gente. Había en la casa una pieza con llave, la despensa, y mi abuela andaba con las llaves amarradas a la cintura, sobre sus grandes polleras. Y este demonio de Adrián, cada vez que la abuela iba a la despensa, se metía prácticamente debajo de las polleras de ella, y muy silenciosamente se quedaba en la despensa cuando ella salía. Tenía calculado que después de una hora, o

⁶ MORALES, 2006, p. 27.

⁷ MORALES, 2006, p. 31.

⁸ MORALES, *loc. cit.*

⁹ MORALES, 2006, p. 32.

de una hora y media, o algunas veces menos, ella volvía a entrar a la despensa, y ahí salía este tipo ¡con los bolsillos llenos de orejones¹⁰!, de los membrillos, que eran para nosotros la delicia mayor. ¡Los orejones! Bueno, ésa es una escena muy característica de la época.¹¹

Em 1919, a família muda-se para a capital, onde permanece até 1921. Nos muros “empapelados con papeles de diario”¹² de Santiago aprende a ler. Para o poeta, esses jornais “eran especies de quebrantahuesos, porque un diario estaba pegado encima de otro y se juntaba una frase con otra”¹³. Na trajetória da antipoesia parriana, a palavra *quebrantahuesos*¹⁴ tem uma importância fundamental, pois foi tema da obra que Nicanor Parra, em conjunto com o poeta Enrique Lihn (1929-1988) e o dramaturgo Alejandro Jodorowsky (1929-), entre outros, expôs no centro de Santiago nos anos 50, chamada *Quebrantahuesos* ou *El quebrantahuesos*¹⁵. O próprio Parra descreve *Quebrantahuesos* como “una especie de diario mural hecho a base de recortes de diario”¹⁶, ressaltando que

éste no es un juego estrictamente surrealista, tal vez en su apariencia exterior sí, porque los surrealistas juntaban, claro, una mitad de una frase con la mitad de otra, pero ellos buscaban efectos poéticos, insólitos, y nosotros no. Por lo menos yo buscaba efectos que podrían llamarse de grueso calibre. Yo estoy seguro que en ese tiempo nosotros en Chile inventamos el pop...¹⁷

Após a permanência em Santiago, inicia seus estudos em Lautaro, continuando-os em Chillán até 1932. Quando se fala sobre esses anos escolares, sente-se discriminado por parte de seus colegas, “pequeños burgueses que vivían en el centro de la ciudad”¹⁸, mas logo adaptava-se às condições e ambiente de seu bairro quando se deslocava:

¹⁰ *Orejones*, quitute chileno semelhante à Cueca virada do Brasil.

¹¹ MORALES, 2006, p. 32.

¹² MORALES, 2006, p. 34.

¹³ MORALES, *loc. cit.*

¹⁴ *Quebrantahuesos*, espécie de abutre (*Gypaetus barbatus*) ameaçada de extinção. Alimenta-se de animais mortos.

¹⁵ Mural exposto durante várias semanas no Restaurante Naturista da rua Ahumada e em frente aos Tribunais de Justiça da rua Bandera em 1952.

¹⁶ MORALES, 2006, p. 81.

¹⁷ MORALES, *loc. cit.*

¹⁸ MORALES, 2006, p. 50.

Evidentemente, me sentía humillado y me volvía amargado a mi barrio. Pero rápidamente se me olvidaba porque en mi barrio tenía mi mundo propio, y yo era ahí una especie de cabeza de ratón. Era un buen estudiante y por muy bajo que estuviera la familia, de todas las maneras en los suburbios era un pequeño oasis.¹⁹

No Liceu de Homens, em Chillán, entre os 11 e 12 anos, começa a escrever seus primeiros versos alexandrinos de estilo pomposo e patrióticos, bastante influenciados pela poesia do chileno Alejandro Flores (1896-1962) e pelas canções militares que seu pai ensinava aos moços conscritos em um regimento militar da cidade: “Sol de septiembre dora los campos de mi patria. [...] Pseudoheroico, claro, ése es el lenguaje”²⁰, afirma Parra. “Después vino una poesía también muy sentimental, de un viejito que estaba muy enfermo y que tenía que cruzar un bote y que tenía un nieto. Con estas poesías yo hacía llorar a mi madre”²¹. Por volta de 1930, memoriza alguns versos do chileno Manuel Magallanes Moure (1878-1924) na antologia *Sus mejores poemas* (1926):

Estrofas como las siguientes: “Con alegre son / los martillos cantan / su alegre canción...”. Eso ya me pareció una maravilla... “Sus voces livianas / hacen en el aire / fiestas de campanas”. Yo no llegaba en mis intentos a estas alturas. Hacía una especie de Alejandro Flores de todas maneras, pero ahora en un terreno sentimental. En el quinto año hice unos poemas con amor, con rocas y con olas, comparando las olas con las mujeres.²²

Em 1932, aos 18 anos, abandona o lar em Chillán e viaja a Santiago disposto a ingressar na Escola de Carabineiros. No entanto, graças a uma bolsa concedida pela Liga de Estudantes Pobres, cursa o último ano do ensino médio no prestigioso Internato Nacional Barros Arana. No ano seguinte, inicia seus estudos em matemática e física na Universidade do Chile.

¹⁹ MORALES, 2006, p. 51.

²⁰ MORALES, *loc. cit.*

²¹ MORALES, *loc. cit.*

²² MORALES, 2006, p. 52.

1.2 Internato Nacional Barros Arana e *Revista Nueva*

Gonzalo Latorre Salamanca, professor primário que Nicanor conhecera em um congresso de professores realizado em Chillán, foi o grande responsável pela continuidade de seus estudos na capital: “Cuando vayas a Santiago no te olvides de pasar a verme”.

Gonzalo Latorre se llamaba y le debo mucho. Él me explicó que existía el internado Barros Arana y me llevó allá donde me dieron desde los libros, hasta la ropa y el colchón. Fue la salvación. Si no, no sé qué hubiera pasado.²³

A experiência do internato foi como estar em Esparta, porque “los que mandaban eran los deportistas. No estábamos en Atenas, sino en Esparta”. Chillán, ao contrário, era sua Atenas:

En Chillán era distinto, ahí yo estaba en mi Atenas y era siempre Parra el que hacía las composiciones. Acá [no internato] mandaban ellos con sus apotegmas. Literatura y filosofía: cero. Chistes: sí. De ahí vienen los artefactos; de tener que estar todo el día contestando las tallas²⁴, porque sólo el que podía contestar sobrevivía.²⁵

Assim como *quebrantahuesos*, a palavra *artefacto* é elemental na terminologia parriana, pois remete aos *Artefactos* (1972), obra feita de uma pequena caixa contendo mais de duzentos cartões postais produzidos com desenhos e figuras onde se pode ler diferentes frases justapostas que costumam misturar crítica e humor. Nos anos 90, Parra desenvolve o que chama *trabajos prácticos* ou artefatos visuais, isto é, frases dispostas junto a um objeto que multiplica as possibilidades de sentido assim como de crítica e humor. Um de seus artefatos visuais mais conhecidos é a foto no Internato Nacional Barros Arana (sexto ano de humanidades) em 1932, onde Nicanor aparece junto a Jorge Millas e Jorge Cáceres e a frase “Todas íbamos a ser reinas”:

²³ “Nicanor Parra: ‘No hay que dejarse tragar por el discurso cuico’”, entrevista concedida a Macarena García. *El Mercurio*, 9 de julho de 2006.

²⁴ *Tallas*, chilenismo para piadas, gozações.

²⁵ “Nicanor Parra: ‘No hay que dejarse tragar por el discurso cuico’”.



FIGURA 6 – Artefato visual (1).

Fonte: PARRA, 2006c, não paginado.

Nos primeiros meses, a vida no internato foi muito difícil, pois os estudos lhe trouxeram as notas mais baixas que obteve, causadas, principalmente, pelas diferenças entre a nova educação no internato e a que trazia de Chillán:

Muy rápido me di cuenta de que no tenía pito que tocar, a pesar de que yo había sido uno de los mejores alumnos. El primer bimestre me saqué rojos, pero después me repuse. La venganza total fue entrar al bachillerato. Los mejores alumnos del internado habían sido rechazados y yo obtuve uno de los más altos puntajes de todo el país. Cierto. A partir de ese momento yo quedé de dueño del internado y ahí hicimos la *Revista Nueva*.²⁶

*Revista Nueva*²⁷, publicação idealizada por Nicanor Parra, Jorge Millas e Carlos Pedraza, colegas do internato com quem travou intensa amizade²⁸, foi sua primeira experiência em literatura, participando da

²⁶ “Nicanor Parra: ‘No hay que dejarse tragar por el discurso cuico’”.

²⁷ Destinada a inspetores, professores e alunos do internato. Embora nascida com o propósito de ser um caderno trimestral, foram publicados somente dois números da revista.

²⁸ O filósofo Jorge Millas (1917-1982), o poeta, artista visual e bailarino Jorge Cáceres (1923-1949) e o artista plástico Carlos Pedraza (1913-2000).

revista com poesia e prosa. Em 1935, sob o título “Sensaciones”, publica três poemas, “Ensueño”, “Nostalgia” e “Silencio”. O conto “Gato en el camino” suscita bastante polêmica por sua temática do absurdo. “Se publica la revista y pasamos a la categoría de tontos, de locos, de genios, de todo un poco”²⁹. Em 1936, publica “El ángel (Tragedia novelada)”.

El ángel (Tragedia novelada)

Éste era un gato. Una vez se extravió. Venía por un camino, cerca de unos cuantos bosques. Por los alrededores abundaban los prados. En el camino estaban abandonadas unas cucharitas de té revueltas con trompos. El gato venía por este camino. Un vecino lo encontró y lo llevó a su casa. Su hijo se lo pidió, pero él no se lo quiso dar.

[...]

(Trecho inicial de “Gato en el camino”. In: PARRA, 2006b, p. 563).

Até 1935, ano em que se publica no Chile a *Antología de poesía chilena nueva* com poetas selecionados por Eduardo Anguita e Volodia Teitelboim, Parra fala de suas principais leituras:

Leí Martín Rivas. Después leí *El negro que tenía el alma blanca*, *La cabaña del tío Tom*. Yo fui un gran lector de cuentos de Calleja en Chillán, en mi época de estudiante de primero, segundo y tercer año de humanidades. Todos los centavos que juntaba, cuentos de Calleja. Leía también los chistes que venían al final. Y gran lector de *El Peneca*. Libros del tipo de *Marianela*, de Galdós, me aburrían soberanamente.³⁰

As leituras do surrealismo foram precursoras a “Gato en el camino”, havendo lido, principalmente, a *Revista de Occidente*³¹, que trazia traduções de poetas contemporâneos, como André Breton e Paul Éluard. “En el segundo número de la *Revista Nueva* publicamos ‘Pacto’, de Éluard”³². Entre os poetas chilenos, tinha preferência por Vicente Huidobro:

²⁹ MORALES, 2006, p. 66.

³⁰ MORALES, 2006, p. 63.

³¹ Fundada em 1923 por José Ortega y Gasset (1883-1955).

³² MORALES, 2006, p. 67.

Pero yo personalmente me incliné desde la partida por las cabriolas de Huidobro. Me parecía muy cómico Huidobro, muy choro³³. Neruda me interesaba también, pero lo encontraba más pesado, solemne.³⁴

Dessa época, influencia-o bastante a leitura de outra antologia, esta com poetas espanhóis: *Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-1933)*, de José María Souvirón, publicada em 1934 e da qual participam, entre outros, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Federico García Lorca e Rafael Alberti: “Ahí fue donde me enchufé yo en la cuestión de los romances”³⁵.

Revista Nueva, lançada em 1935, foi concebida quando Parra trabalhava como inspetor no Internato Nacional Barros Arana e já estudava matemática e física na Universidade do Chile, onde se matriculara em 1933, ao mesmo tempo, em engenharia, direito e inglês, abandonando-os em seguida. O cargo de inspetor no internato ajudou-o a custear seus estudos universitários.

1.3 De *Cancionero sin nombre* a *Poemas y antipoemas*

Os três poemas publicados na *Revista Nueva* sob o título “Sensaciones” trazem uma influência surrealista que continuará em *Cancionero sin nombre*³⁶, publicado em 1937. É a primeira obra publicada de Nicanor Parra, que ganha, com a obra, o Prêmio Municipal de Poesia de Santiago em 1938. No ano anterior, conclui seus estudos e atua como professor em escolas de Santiago e no Liceu de Homens de Chillán, onde se encontra pela primeira vez com Pablo Neruda, que viaja ao sul do país em turnê política³⁷.

³³ *Choro*, chilenismo que significa legal, bacana.

³⁴ MORALES, 2006, p. 68.

³⁵ MORALES, *loc. cit.*

³⁶ Santiago: Nascimento. A obra inclui 29 poemas, dedicados a seus companheiros: Omar Cerda, Carlos Pedraza, Jorge Millas, Jorge Cáceres, Victoriano Vicario, Luis Oyarzún e Carlos Guzmán.

³⁷ Neruda está na campanha presidencial de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), da Frente Popular.

El matador

Déjeme, pasar, señora,
que voy a comerme un ángel,
con una rama de bronce
yo lo mataré en la calle.
[...]

(Poema de *Cancionero sin nombre*. In: PARRA, 2006b, p. 591).

La niña buena

La niña buena viene de blanco,
porque viene de la escuela,
cuaderno lleno de trébol,
estuche lleno de abejas.
[...]

(Poema de *Cancionero sin nombre*. In: PARRA, 2006b, p. 630).

Cancionero sin nombre foi excluída por Parra da antologia *Obra gruesa* (1969)³⁸, por representar, segundo seu juízo, um trabalho de espontaneidade poética:

La del *Cancionero sin nombre* es una época de espontaneidad pura. Partía de la base que lo único que se esperaba de un poeta era que produjera algunos textos entretenidos, simpáticos, graciosos, independientemente de la originalidad o de la cosmovisión.³⁹

Mas, nessa obra, pode-se constatar, desde o início de sua trajetória literária, o interesse pelas formas populares da poesia. Já a poesia espanhola da época recuperava formas próprias à lírica popular, neste caso, o romance; mais adiante, Parra explorará nas formas populares chilenas das coplas e *cuecas*⁴⁰, que ele mesmo conhecera como parte de uma tradição ainda viva.

Portanto, pode-se dizer que essas tentativas de *Cancionero sin nombre*, embora muito influenciadas pelo programa surrealista lorquiano, são parte do próprio programa em que se enquadra a

³⁸ Santiago: Universitaria. O volume reúne a totalidade da obra editada até a data, menos *Cancionero sin nombre*. Inclui três seções de poemas em sua maioria inéditos: *La camisa de fuerza* (1962-1968), *Otros poemas* (1950-1968) e *Tres poemas*.

³⁹ MORALES, 2006, p. 71-72.

⁴⁰ *Cueca*, tradicional dança chilena.

antipoesia, com a qual Parra daria um passo decisivo em sua busca, através da poesia, da fala comum, isto é, da linguagem da tribo captada em suas modalidades mais cotidianas.

Entre as resenhas dedicadas à obra na época, destaca-se a de Domingo Melfi⁴¹, em que este anota diferenças de Parra com o poeta espanhol: “el contenido es lo nuestro y en ello estriba la diferencia con el modelo español”, enfatizando que os poemas de Parra “mezclan tristeza, alegría y burla, la burla chilena, hecha de quejumbre y fatalidad de desengaño” (apud PARRA, 2006b, p. 1010).

Em 1939, um violento terremoto, que destrói a cidade de Chillán, determina sua ida definitiva a Santiago, atuando como professor de física no Internato Nacional Barros Arana e de matemática na Escola de Artes e Ofícios.

Participa da antologia *8 nuevos poetas chilenos*⁴² em 1939, e, em 1942, de *Tres poetas chilenos*: Nicanor Parra, Victoriano Vicario, Óscar Castro⁴³. Nessas obras, Parra dá uma demonstração de suas experiências poéticas antes de chegar à antipoesia, tidas por ele como “poemas de transición”⁴⁴, nos quais faz experimentações surrealistas ao mesmo tempo que poesia popular, na tentativa de aperfeiçoar seu *Cancionero*. Por exemplo, os *esquinazos*, caracterizados pelo poeta como “unos corridos interminables”⁴⁵, foram desenvolvidos junto a cantos, hinos e epopéias, como “Canto a la escuela”, lido na presença de Gabriela Mistral⁴⁶.

⁴¹ Jornal *La Nación*, 2 de abril de 1939.

⁴² Santiago: Ed. Universidad de Chile. Obra publicada como suplemento da revista da Sociedade de Escritores do Chile. Apresentação de Tomás Lago. Na nota biográfica, diz-se que o poeta “tiene por publicar un libro de sonetos, *Simbad el marino*, y prepara *Dos años de melancolía*”.

⁴³ Santiago: Cruz del Sur. Seleção, prólogo e notas de Tomás Lago. Na nota biográfica, diz-se que “sus últimos versos están en prensa con el título *La luz del día*”. Quatro poemas publicados na antologia, “Sinfonía de cuna”, “Se canta al mar”, “Hay un día feliz” e “Es olvido”, integrarão a primeira parte de *Poemas y antipoemas*. No prólogo “Luz en la poesía”, Lago expõe o programa poético daqueles que mais tarde o próprio Parra denominará em 1958 em um célebre discurso: “Poetas de la claridad”. Nicanor Parra é apresentado como o expoente máximo de um “realismo neorromântico” contrário à poesia vanguardista.

⁴⁴ MORALES, 2006, p. 74.

⁴⁵ MORALES, *loc. cit.*

⁴⁶ Em 1938, a poetisa esteve em Chillán para receber uma homenagem quando Nicanor Parra era professor de matemática e física no Liceu de Homens. O jovem subiu audazmente ao palco lendo o poema. No jornal *La Ley*, de Chillán, pouco tempo após o acontecido, lê-se: “nuestra insigne poetisa Gabriela Mistral” ficou “gratamente impresionada” por Parra, de quem chegou a dizer que “no es un poeta que se está formando, es un poeta formado” e que “será el futuro

Nessa época, influencia-o basicamente o surrealismo (“Nosotros ya estábamos embarcados en las arbitrariedades oníricas cuando aparecieron en Chile las primeras obras de Kafka”⁴⁷). Além das duas antologias mencionadas (de 1934 e 1935), a exposição dos poemas murais dadaístas do grupo *Septiembre* e os documentos surrealistas trazidos pelo grupo *La Mandrágora* são os responsáveis pelo seu contato com a vanguarda, assim como a leitura atenta de Lorca para a elaboração de *Cancionero sin nombre*:

En la época en que escribí *Cancionero sin nombre* yo estaba recién en los elementos del surrealismo. Tenía una formación garciorquiana, y lo más que pude hacer fue introducir una que otra imagen surrealista. Bueno, había ya surrealismo en el propio García Lorca.⁴⁸

O contato com os movimentos de vanguarda o fez intuir o espírito rupturista, de rebeldia e inovação das vanguardas européias através da poesia em língua espanhola que passa a assumi-las, e das expressões artísticas e literárias que na década de 30 as reassumem no Chile, principalmente, os dois grupos mencionados. Ao mesmo tempo em que Parra explora este horizonte cultural, reage com simpatia ou desinteresse diante de determinadas linguagens, estilos, problemáticas, tonalidades. Procura orientar-se entre os estímulos e busca, ainda sem muita consciência, as coordenadas que lhe permitam fixar as condições literárias de sua produção. Sobre a época em estudo, reconhece que tinha uma “opinión muy limitada de lo que es un poeta, y en forma muy difícil y muy dolorosa fui ampliando este punto de vista”⁴⁹. A cosmovisão, originalidade necessária ao criador, foi se desenvolvendo com a leitura de Walt Whitman, também anterior à leitura de Franz Kafka:

No recuerdo exactamente el año en que lo leí, pero tiene que haber sido por el año 38, en traducción de Armando Vasseur, un poeta uruguayo. Quedé absolutamente anonadado por el torrente volcánico tanto lingüístico como de imágenes de Whitman.⁵⁰

poeta de Chile”. O artigo “Una opinión de Gabriela Mistral”, assinado por um “Chillanejo”, reproduz o poema ao final.

⁴⁷ MORALES, 2006, p. 71.

⁴⁸ MORALES, *loc. cit.*

⁴⁹ MORALES, 2006, p. 72.

⁵⁰ MORALES, *loc. cit.*

O tipo de linguagem *relaxed*, mais ou menos solto das poesias de Whitman, chama-lhe a atenção, pela introdução, na poesia metrificada e convencional, de outros elementos discursivos, como a descrição e a narratividade. Ainda, “la gran cantidad de materiales y la soltura con que [Whitman] los trabaja, y una cierta vehemencia pasional con que se aproxima a ciertos temas”⁵¹ foram os aspectos que mais lhe chamaram atenção na poesia whitmaniana, a ponto de Parra querer esquecer-se do texto lorquiano de *Cancionero sin nombre* e iniciar-se na sua linguagem, o que resultou nos *Ejercicios respiratorios*, um longo poema composto de vinte e um poemas publicado no primeiro número da revista *Extremo Sur* em 1954.

Ejercicios respiratorios foi quase todo escrito nos Estados Unidos entre 1943 e 1945, período em que Parra viaja para estudos de pós-graduação em física e mecânica avançada na Universidade de Brown: “mi primer viaje a Estados Unidos tenía como finalidad fundamental llegar a las fuentes de Whitman”⁵². Apesar de sua aproximação com o poeta norte-americano, sentia que algo falhava na elaboração de seus poemas:

algo fallaba por la base. Los poemas de Whitman eran poemas wagnerianos, y yo podía pescar a ratos esa onda, pero después como que se producían algunas pifias: los personajes empezaban a deshacerse y el héroe se transformaba imperceptiblemente en un antihéroe. Eso me causaba a mí en un comienzo una gran desazón, porque no podía yo estructurar un personaje heroico.⁵³

À intervenção de Leonidas Morales, indagando se procurava uma personagem heróica em seus poemas, responde:

Yo quería eso, pero resultaba que mi vocación era otra. Solamente cuando me di cuenta de las limitaciones de Whitman, algo que vi perfectamente a través de Kafka y tal vez de otros humoristas, solamente en ese momento me di cuenta que lo que podía haber de valioso en esos ejercicios era precisamente un personaje que pugnaba por entrar al poema, que era el antihéroe, y lo demás, esos acordes wagnerianos, estaban perfectamente fuera de foco. Cuando entendí que la cosa iba por ese lado, que el antihéroe tenía perfecto derecho a existir, de la noche a

⁵¹ MORALES, 2006, p. 72.

⁵² MORALES, 2006, p. 73.

⁵³ MORALES, *loc. cit.*

la mañana escribí un poema como “La víbora”. Ese fue realmente el primero de los poemas poswhitmanianos.⁵⁴

Os *Ejercicios respiratorios* também constituem poemas de transição, principalmente porque Parra percebe a egolatria de Whitman, a falta de senso de humor e o que denomina “morbosidad erótica, homosexual”⁵⁵. Leia-se um dos poemas que compõem a obra:

III

Los infames que me persiguen,
 Los miserables que viven a mis expensas,
 Los filisteos que pueblan los jardines,
 Las ratas hambrientas que muerden mis pies anestesiados por el sueño,
 Las flores líquidas que flotan en mi cabeza como cadáveres sin rumbo,
 Las arañas que hunden en mi pecho sus poderosas bocas,
 Las perniciosas mujeres que recojo en las calles y arrastro a mi guarida,
 Los pequeños, pegajosos monstruos que pululan en las aguas sagradas,
 Las sangrientas ramas de los árboles que la tempestad sacude,
 Los caballos recién degollados por insaciables dioses.
 La nieve sucia amontonada contra un muro en ruinas.
 (Poema de *Ejercicios respiratorios*. In: PARRA, 2006b, p. 680).

Nesses poemas, o verso livre do poema mobiliza a fala comum, cotidiana, mas de forma ainda uniforme, isto é, sem a variedade, os contrastes e a dialética que Parra conquistaria com o antipoema. Em seu campo de referência, esse é um verso que, se bem dispõe do mundo urbano, aparece travado, assim como sua personagem, pelo subjetivismo de uma emotividade que ainda o impede de assumir plenamente a função crítica inerente ao antipoema.

Em 1945, de volta ao Chile, incorpora-se à Universidade do Chile como professor⁵⁶ e escreve os primeiros antipoemas, pertencentes à terceira parte de *Poemas y antipoemas*: “La víbora”, “La trampa” e “Los vicios del mundo moderno”, publicados em 1948 na antologia *13 poetas chilenos (1938-1948)*⁵⁷.

⁵⁴ MORALES, 2006, p. 73.

⁵⁵ MORALES, 2006, p. 74.

⁵⁶ Em 1946, obtém o cargo de professor titular de matemática racional no Instituto Pedagógico da Universidade do Chile e, em 1949, é nomeado diretor da Escola de Engenharia.

⁵⁷ Valparaíso: Imprenta Roma. Seleção e prólogo de Hugo Zambelli. Na nota biográfica, diz-se que tem poemas inéditos sob o título *Entre las nubes silba la serpiente*.

Após Whitman, outra etapa fundamental em direção à criação da antipoesia foi sua permanência na Inglaterra para estudos em cosmologia na Universidade de Oxford entre 1949 e 1951. Lê os poetas metafísicos ingleses, William Blake, Ezra Pound e T. S. Eliot, entre outros. Também lê Kafka e interessa-se pela psicanálise:

Recuerdo que de John Donne me hizo gran impresión esa frase con que comienza uno de los sonetos de él: “Muerte, no seas orgullosa”. Tal vez allí me hice plenamente consciente del oficio del poeta. En Inglaterra, no en Estados Unidos. Yo diría que hasta esos poemas, “La víbora”, “La trampa”, “Los vicios del mundo moderno”, están escritos todavía en una etapa de relativa inconsciencia. En cambio, “Las tablas”, “El soliloquio del individuo”, escritos todavía con el método de la escritura automática, están escritos en Inglaterra. “El túnel” está escrito en Chile. Se llega a la conciencia cuando es posible empezar a escribir poemas del tipo *Versos de salón* [obra de 1962], en que el poeta ya maneja sus elementos.⁵⁸

No Chile, em 1951, Enrique Lihn⁵⁹ publica um estudo introdutório à antipoesia nos *Anales de la Universidad de Chile*⁶⁰, considerado o primeiro texto importante sobre Nicanor Parra. Para Lihn, o poeta deve “romper el círculo de la conciencia, usar de la libertad para perderla, e intentar a todo trance, a través de la experiencia inmediata, recuperar el mundo objetivo” (1997, p. 22); “Pintar el mundo tal cual es, y no como debiera ser” (1997, p. 23).

Citando o filósofo Max Scheller (1874-1928) em sua proposição sobre o espírito e as coisas, insere a poesia de Parra nesta regressão, onde o espírito é determinado pelas coisas: “Su actitud es la de un hombre que recupera trabajosamente un mundo al cual se siente íntimamente unido y desgarrado” (LIHN, 1997, p. 22). Deixou de ser si mesmo, com seus fins, e não está seguro de chegar a parte alguma. Por

⁵⁸ MORALES, 2006, p. 77-78.

⁵⁹ Poeta, [dramaturgo](#), [romancista](#), [crítico](#) e desenhista. Publicações: *Poesía de paso* (2008), *Una nota estridente* (2005), *La pieza oscura* (2005) e *Paseo Ahumada* (2004), todas por Ediciones Universidad Diego Portales. Home page da editora: www.ediciones.udp.cl

⁶⁰ Ensaio “Introducción a la poesía de Nicanor Parra”, publicado nos números 83-84 dos *Anales*. Treze poemas foram anexos ao ensaio, dos quais onze seriam incluídos em *Poemas y antipoemas*: “Hay un día feliz”, “Es olvido”, “Se canta al mar”, “Defensa del árbol”, “Catalina Parra”, “San Antonio”, “Autorretrato”, “La víbora”, “La trampa”, “Los vicios del mundo moderno” e “Soliloquio del Individuo”. Na nota biográfica, diz-se que tem para posterior publicação *Notas al borde del abismo* (notas) e *Oxford 1950* (poesia).

isso, sua poesia não é prazer: a arte pela arte o deixa completamente frio.

1.4 *Poemas y antipoemas, La cueca larga e Versos de salón*

*Poemas y antipoemas*⁶¹, que inaugura oficialmente a antipoesia, publica-se em 1954⁶². Apesar de determinante, a data é relativa, uma vez que Parra inicia a publicação dos primeiros antipoemas em 1948 e anexos ao importante estudo de Enrique Lihn, em 1951. A obra, como indica-se já no título, compõe-se não só de antipoemas, mas de poemas (neorromânticos, pós-modernistas e expressionistas). Já os antipoemas, no dizer de Parra, são “bichos diferentes. Un género prácticamente con todas las deudas a Kafka y al surrealismo. También habría que decir que tienen que ver con las películas cortas de Chaplin”⁶³.

Em uma época em que as três principais vozes do Chile (Gabriela Mistral, Pablo Neruda e Vicente Huidobro), encontravam-se certamente em retirada com o desgaste das vanguardas, Parra publica uma obra que de certo modo muda o curso da poesia chilena e de toda discursividade com uma nova linguagem. Alguns críticos, como Erwin Díaz, dirão que “hay un antes y un después de Parra” (apud CUADRA, 1997, p. 72) e que sua classificação em um estilo ou período literário é equivocada, justamente porque a natureza da antipoesia é complexa e heterogênea (CUADRA, 1997). Para este crítico, a emergência da discursividade antipoética ou sua inscrição tardia problematiza os critérios de geração praticados sobre as discursividades artísticas.

A distância de 17 anos entre a publicação de *Cancionero sin nombre* e *Poemas y antipoemas*, justifica-se, em parte, pela forte influência de Pablo Neruda na poesia chilena, como afirma a Mario Benedetti:

⁶¹ Santiago: Nascimento. A primeira edição esgota-se logo após sua publicação, obtida com o Prêmio do Concurso Nacional de Poesia patrocinado pelo Sindicato de Escritores do Chile em 1954, e o Prêmio Municipal de Santiago, em 1955. Apresentada por Pablo Neruda, este foi o grande responsável pela consagração da antipoesia na época.

⁶² A terceira parte da obra é a consagração da nova poética a que Parra se referia no breve texto de *13 poetas chilenos*: “Huyo instintivamente del juego de palabras” (PARRA, 2006b, p. 691).

⁶³ MORALES, 2006, p. 78.

Sobre todo porque yo sabía que cada libro de poesía que aparecía en Chile se medía con un solo metro: Neruda. Así como en la Física se habla de un ohm o de un newton, en poesía se hablaba de un neruda y se trataba de ver cuántos nerudas había en cada poeta nuevo. Por eso me resistía y seguía puliendo, buscando, investigando. “Tienes que publicar”, me decían muchas veces, y yo contestaba: “Todavía no estoy preparado”. El mismo Neruda me insistía en que me liberara de ese pasado. Es decir, estuve diecisiete años acachado con esa mercadería, en la sala de espera, en la sala de torturas (PARRA, 2006b, p. 913).

Nesta época, mais do que propriamente o surrealismo⁶⁴, influencia-o de modo fundamental a leitura de Kafka, conforme já dito. Deste, marca-lhe, sobretudo, a peculiar atmosfera de sua narrativa – os “estados de ánimo”⁶⁵ – e o tipo de anti-herói que é protagonizado, “un personaje pasivo sobre el cual actúa el mundo exterior sin contrapeso”⁶⁶.

Além da combinação surrealismo-Kafka presente nos três antipoemas incluídos na antologia de Zambelli em 1948, adiciona-se o impacto das novas leituras que Parra realiza durante sua estadia em Oxford entre 1949 e 1951. Se nos Estados Unidos havia escrito sob a influência de Whitman seus *Ejercicios respiratorios*, que continuariam inéditos até 1954, na Inglaterra as leituras de T. S. Eliot, Ezra Pound e a poesia inglesa atuarão como estímulo decisivo para os passos ainda incipientes da antipoesia. A estas leituras, sobrepunha-se, ainda, o fascínio por outro autor considerado por Parra um de seus “maestros absolutos”, Aristófanes, o que se pode ler na “Advertencia al lector”, texto que inaugura a terceira parte da obra, os antipoemas, onde Parra defende a necessidade de romper com os dogmas do cânone e criar um novo alfabeto:

[...]

Los pájaros de Aristófanes

Enterraban en sus propias cabezas

Los cadáveres de sus padres.

(Cada pájaro era un verdadero cementerio volante.)

A mi modo de ver

⁶⁴ No discurso “Poetas de la claridad”, Parra reconhece essa influência surrealista, inclusive definindo o antipoema como “el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista – surrealismo criollo o como queráis llamarlo” (PARRA, 2006b, p. 711).

⁶⁵ MORALES, 2006, p. 79.

⁶⁶ MORALES, *loc. cit.*

Ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia
 ¡Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!
 (Trecho final de “Advertencia al lector”. In: PARRA, 2006b, p. 34).

A maioria dos poemas da primeira parte reconstitui o mundo provinciano da infância e parte da adolescência do poeta, como o tempo e o espaço próprios de uma forma de vida que se desenvolve sob o resguardo da comunidade e da família em uma relação de harmonia suficiente entre a comunidade e o entorno natural. No entanto, em um dos poemas, “Hay un día feliz”, esse mundo não existe mais: “Todo está igual, seguramente, / [...] / ¡Sólo que el tiempo lo ha borrado todo / Como una tempestad blanca de arena!” // (PARRA, 2006b, p. 14). Já no antipoema “El túnel”, o jovem poeta constata, de forma delirante, que essa comunidade harmônica jamais existiu: “Yo pasaba las noches ante mi mesa de trabajo / Absorbido en la práctica de la escritura automática.” // (PARRA, 2006b, p. 47). Dos poemas expressionistas da segunda parte, Parra afirma que

son poemas crispados, hay en ellos una cierta brutalidad en la expresión, una amargura, una acidez y una agresividad, a diferencia de los de la primera parte, donde se da un diálogo o una oscilación entre la nostalgia y una ironía neorromántica.⁶⁷

Os poemas da segunda parte – situados entre os poemas e os antipoemas – exibem seu caráter de escrita de transição. Muitos deles desenvolvem-se em contraste com o tratamento tradicional das formas genéricas que utilizam e os respectivos conteúdos. As *Odas elementales* de Pablo Neruda, publicadas também em 1954, expressam modestos objetos da vida cotidiana ou assuntos úteis ao homem, obedecendo ao que o gênero da oda prescreve, no entanto o poema “Oda a unas palomas” de Parra faz justamente o contrário: não se trata de um elogio, mas de uma injúria das pombas e sua natureza degradada e ambiciosa: “Qué divertidas son / Estas palomas que se burlan de todo, / Con sus pequeñas plumas de colores / Y sus enormes vientres redondos.” // (PARRA, 2006b, p. 28).

⁶⁷ MORALES, 2006, p. 78.

Nos anos em que passou na Inglaterra (1949-1951), surgiram o título da obra⁶⁸ e outros textos, como “Preguntas a la hora del té”, “Advertencia al lector” e “Soliloquio del Individuo”, considerado por Parra, em 1969, seu melhor poema: “Es una cosa que salió no sé cómo, porque hay un abismo entre ese poema y todo el resto de la obra” (PARRA, 2006b, p. 926). Leia-se o texto:

Soliloquio del Individuo

Yo soy el Individuo.
 Primero viví en una roca
 (Allí grabé unas figuras).
 Luego busqué un lugar más apropiado.
 Yo soy el Individuo.
 Primero tuve que procurarme alimentos,
 Buscar peces, pájaros, buscar leña
 (Ya me preocuparía de los demás asuntos).
 Hacer una fogata,
 Leña, leña, dónde encontrar un poco de leña,
 Algo de leña para hacer una fogata,
 Yo soy el Individuo.
 Al mismo tiempo me pregunté,
 Fui a un abismo lleno de aire;
 Me respondió una voz:
 Yo soy el Individuo.
 Pero no. Me aburrí de las cosas que hacía,
 El fuego me molestaba,
 Quería ver más,
 Yo soy el Individuo.
 Bajé a un valle regado por un río,
 Allí encontré lo que necesitaba,
 Encontré un pueblo salvaje,
 Una tribu,
 Yo soy el Individuo.
 Vi que allí se hacían algunas cosas,
 Figuras grababan en las rocas,
 Hacían fuego, ¡también hacían fuego!
 Yo soy el Individuo.
 Me preguntaron que de dónde venía.

⁶⁸ Outros títulos foram pensados para *Poemas y antipoemas: Material de lectura, Pensamientos varios, A pan y agua, Entre las nubes silba la serpiente, Oxford 1950* etc.

Contesté que sí, que no tenía planes determinados,
Contesté que no, que de ahí en adelante.
Bien.
Tomé entonces un trozo de piedra que encontré en un río
Y empecé a trabajar con ella,
Empecé a pulirla,
De ella hice una parte de mi propia vida.
Pero esto es demasiado largo.
Corté unos árboles para navegar,
Buscaba peces,
Buscaba diferentes cosas
(Yo soy el Individuo).
Hasta que me empecé a aburrir nuevamente.
Las tempestades aburren,
Los truenos, los relámpagos,
Yo soy el Individuo.
Bien. Me puse a pensar un poco,
Preguntas estúpidas se me venían a la cabeza,
Falsos problemas.
Entonces empecé a vagar por unos bosques.
Llegué a un árbol y a otro árbol,
Llegué a una fuente,
A una fosa en que se veían algunas ratas:
Aquí vengo yo, dije entonces,
¿Habéis visto por aquí una tribu,
Un pueblo salvaje que hace fuego?
De este modo me desplazé hacia el oeste
Acompañado por otros seres,
O más bien solo.
Para ver hay que creer, me decían,
Yo soy el Individuo.
Formas veía en la obscuridad,
Nubes tal vez,
Tal vez veía nubes, veía relámpagos,
A todo esto habían pasado ya varios días,
Yo me sentía morir;
Inventé unas máquinas,
Construí relojes,
Armas, vehículos,
Yo soy el Individuo.
Apenas tenía tiempo para enterrar a mis muertos,
Apenas tenía tiempo para sembrar,
Yo soy el Individuo.

Años más tarde concebí unas cosas,
Unas formas,
Crucé las fronteras
Y permanecí fijo en una especie de nicho,
En una barca que navegó cuarenta días,
Cuarenta noches,
Yo soy el Individuo.
Luego vinieron unas sequías,
Vinieron unas guerras,
Tipos de color entraron al valle,
Pero yo debía seguir adelante,
Debía producir.
Produje ciencia, verdades inmutables,
Produje tanagras,
Di a luz libros de miles de páginas,
Se me hinchó la cara,
Construí un fonógrafo,
La máquina de coser,
Empezaron a aparecer los primeros automóviles,
Yo soy el Individuo.
Alguien segregaba planetas,
¡Árboles segregaba!
Pero yo segregaba herramientas,
Muebles, útiles de escritorio,
Yo soy el Individuo.
Se construyeron también ciudades,
Rutas,
Instituciones religiosas pasaron de moda,
Buscaban dicha, buscaban felicidad,
Yo soy el Individuo.
Después me dediqué mejor a viajar,
A practicar, a practicar idiomas,
Idiomas,
Yo soy el Individuo.
Miré por una cerradura,
Sí, miré, qué digo, miré,
Para salir de la duda miré,
Detrás de unas cortinas,
Yo soy el Individuo.
Bien.
Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,
A esa roca que me sirvió de hogar,
Y empiece a grabar de nuevo,

De atrás para adelante grabar
 El mundo al revés.
 Pero no: la vida no tiene sentido.
 (PARRA, 2006b, p. 61-64).

Enrique Lihn faz a primeira análise deste antipoema, para quem ao rigoroso equilíbrio devem-se as melhores obras do autor. Em uma primeira leitura, percebe Lihn que o tom do poema é elegíaco, por assim dizer, pois a fala do “eu” dirige-se à comunidade:

El tono arcaico, pedregoso del poema, sus repeticiones continuas destinadas a fijarse en nuestra memoria, la repetición de ciertas palabras, que dan así la impresión de ser recién creadas, las vacilaciones y, en fin, el tema tratado, todo ello nos indica que nos encontramos frente a una manifestación de tipo colectivo, que se nos va a hablar de lo que a todos nos atañe por parejo (1997, p. 24).

A segunda leitura – e mais importante – é a que se faz ao longo do ensaio, quando Lihn nota que o sujeito do antipoema atuará justamente ao contrário, tornando “Soliloquio del Individuo” uma de suas composições mais características. Considerando que se narra a história da humanidade no poema, o sujeito – el Individuo –, precisa chegar-se a um grupo de indivíduos unidos por interesses, valores e fins comuns e objetivos, pois somente assim poderá iniciar a história, isto é, no coletivo. Para isso, os valores que sustentam tal coletividade devem pertencer a uma esfera sobre-humana que seja infalível ao homem: nada daquilo que sente, pensa e produz, uma vez submetido à revisão crítica e do tempo, parece destinado a sobreviver. A história é, principalmente, um desenvolvimento, ordenamento progressivo de todos os meios a um único fim. Se isso não acontece, a história poderá converter-se em uma série de tentativas mais ou menos parciais condenadas, por isso, à derrota e ao esquecimento.

E é precisamente isto que acontece ao longo do poema: ao invés de se escrever a história, no momento que deseja unir-se aos indivíduos, o sujeito vacila: “Me preguntaron que de dónde venía. / Contesté que sí, que no tenía planes determinados, / Contesté que no, que de ahí en adelante.” // (PARRA, 2006b, p. 62). Ao final, nega-se, assim, o desejo e o direito de vincular-se aos demais. Também nega-se ao indivíduo todo caráter humanístico no sentido de que pertence a uma espécie: “Preguntas estúpidas se me venían a la cabeza,” (PARRA, 2006b, p.

62). Mas, ao mesmo tempo em que opta pela solidão, há a obsessão pelo coletivo, por algo sobre-natural, inacessível à sua consciência: “De este modo me displacé hacia el oeste / Acompañado por otros seres, / O más bien solo.” // (PARRA, 2006b, p. 62). Nesta entrega ao coletivo quer a entrega total, não mediada, conforme expõe Lihn:

Conocer lo absoluto a través de una relación inmediata, no mediatizarlo, situándolo en su consciencia, entregándolo a sus mecanismos cognoscitivos. O todo o nada. O el absoluto o la relatividad más absoluta. O el hombre o los hombres. O la historia o las historias (1997, p. 26).

Novas e fracassadas tentativas de integrar-se ao mundo e à sua história são recorrentes no poema, repetindo-se em ciclos cada vez mais amplos e complexos ao longo do poema. O indivíduo luta para entender esse absoluto inacessível à sua consciência (“Debía producir. / Produce ciencia, verdades inmutables,” // (PARRA, 2006b, p. 63)). Ao final do poema, vem a crise no indivíduo e seu desenlace: “Mejor es tal vez que vuelva a ese valle, / A esa roca que me sirvió de hogar, / Y empiece a grabar de nuevo, / De atrás para adelante grabar / El mundo al revés / Pero no: la vida no tiene sentido.” // (PARRA, 2006b, p. 64). O desejo de começar de novo é impraticável, uma vez que a história não pode ser considerada como um conjunto de fatos independentes entre si; ao contrário, cada fato advém um do outro. Também, porque se obrigaria a reviver a história desde a sua origem, inclusive aceitando o rejeitado. Se, para o poeta, a vida não tem sentido, isso não significa que ela nunca teve ou nunca terá (daí estar consciente de não tomar uma atitude romântica, de retorno ao passado). Para ter conhecimento do mundo, Parra volta-se para a realidade.

Após *Poemas y antipoemas*, publica *La cueca larga*⁶⁹ em 1958, embora não se verifique nesta obra diretamente a antipoesia, mas, como em *Cancionero sin nombre*, um intenso interesse pelas formas populares da poesia e da música: a *cueca larga* recitada nos *velorios de angelito*, uma celebração realizada às crianças defuntas nos campos chilenos. Contribuem para isso, nesse período, os contatos de Violeta e Nicanor,

⁶⁹ Santiago: Ed. Universitaria. Capa e ilustrações de Nemesio Antúnez. Uma nova edição foi publicada em 1969 por Universitaria, esta acompanhada de um disco que inclui declamações de Roberto Parada de “Coplas de vino”, “El Chuico y la Damajuana” e “Brindis” com Violeta ao violão. A obra inclui ainda o longo poema “La cueca larga”.

quando ela compõe suas canções mais conhecidas, assim como as *Décimas*, publicadas em 1970.

A *cueca*, nascida no vice-reinado do Peru durante a colonização, é uma dança derivada da *zamacueca* (“zamba clueca”) e possui fortes semelhanças com a *jota aragonesa*⁷⁰ e o *fandango*⁷¹, tendo ainda fortes influências africanas e ameríndias (a “zamba” é a mulher de origem mestiça, do negro e ameríndio).

Nessa dança, o casal atua separadamente, representando o assédio amoroso de uma mulher por um homem. Portam um lenço na mão direita, traçando figuras circulares em voltas e meia-voltas interrompidas por diversos floreios. É conhecida como a dança tradicional do Chile, dançada na parte oeste da América do Sul, como Bolívia, Argentina e Colômbia, tendo diversas variações conforme as regiões e as épocas. No Chile, existem outros estilos dessa dança, por exemplo, *cueca brava*, *campesina*, *cômica*, *criolla*, *larga*, *porteña*, *robada* e *valseada*.

A *cueca de velorio* é uma variação da *cueca* tradicional, tendo a peculiaridade de ser dançada pelos presentes a um velório. Nessas ocasiões, pode acontecer a *cueca larga*, dançada no velório de crianças ou recém-nascidos, assim chamados *velorios de angelito*. Nesses velórios e antes do início da *cueca larga*, a mãe da criança não está triste, mas alegre, porque sua criança irá encontrar-se, nos céus, com outros *angelitos*, sentimento que aumenta à medida que a mãe e os convidados ao velório bebem.

Durante a celebração, o *angelito* permanece acomodado sobre uma cadeira, trajando véus brancos bordados pela mãe. A cadeira, por sua vez, é colocada sobre um altar enfeitado com flores brancas, tecidos bordados e outros objetos a serem escolhidos também pela mãe: brinquedos, pedras, latas, folhas de árvores. A criança é bem maquiada, para dar a impressão de que ainda vive. Nas costas, coloca-se um par de asas brancas, geralmente feito de papel ou tecido, em uma estrutura de arame.

⁷⁰ *Jota aragonesa*, dança popular de várias regiões da Espanha. Seus intérpretes vestem trajes regionais e é cantada e dançada com acompanhamento de castanholas.

⁷¹ *Fandango*, dança popular espanhola de estilo flamenco. Executada por um casal, possui movimentos vivos. O compasso ternário, os versos octossílabos e o freqüente emprego de castanholas fazem com que o fandango se assemelhe à jota.

No velório, os músicos começam a cantar *versos por angelito* com seus violões e o *guitarrón chileno*⁷². Cantam, improvisando, longas décimas que saúdam, celebram e despedem a criança defunta. Ao término da recitação, todos encontram-se completamente embriagados. É neste momento que inicia a *cueca larga* oferecida à criança em versos de lástima dançados com fúria carnavalesca. Nesses versos, reitera-se a estrutura central da *cueca* comum, que aumenta *ad libitum*. A sua excessiva duração pode ou não ir acompanhada da dança, o que revelaria certo parentesco com a *tonada*⁷³, para se tornar em instrumento de expressão poética de seu autor. Leia-se “La cueca larga”:

La cueca larga

Voy a cantarme una cueca
 Más larga que sentimiento
 Para que mi negra vea
 Que a mí no me cuentan cuentos.

Los bailarines dicen
 Por armar boche
 Que si les cantan, bailan
 Toda la noche.

Toda la noche, sí
 Flor de zapallo
 En la cancha es adonde
 Se ven los gallos.

Cantan los gallos, sí
 Vamos en uno
 Ésta es la cueca larga
 De San Beniuno.

No hay mujer que no tenga

⁷² *Guitarrón chileno*, instrumento musical semelhante ao violão. Possui 25 cordas e uma origem que remonta ao século XVII. Típico instrumento da zona rural chilena usado para acompanhar declamações de versos *a lo humano y a lo divino* em décimas e quadras, além de servir como intérprete de *cuecas*, *tonadas*, valsas e polcas. O caráter solene e a diversidade de recursos sonoros fizeram-no assíduo participante das cerimônias, especialmente dos *velorios de angelito*.

⁷³ *Tonada*, gênero musical interpretado por um conjunto de violonistas que podem executar em duos ou em outras formações de instrumentos de corda (violão ou *guitarrón chileno*).

Dice mi abuelo
Un lunar en la tierra
Y otro en el cielo.

Otro en el cielo, mi alma
Por un vistazo
Me pegaba dos tiros
Y tres balazos.

Me desarmara entero
Vamos en cuatro
Hacen cuarenta días
Que no me encacho.

Que no me encacho, cinco
Seis, siete, ocho
Tápate las canillas
Con un gangocho.

Con un gangocho, sí
Vamos en nueve
Relampaguea y truena
Pero no llueve.

Pero no llueve, no
Dos veces cinco
Entre Cucao y Chonchi
Queda Huillinco.

Qué te parece, negra
Vamos en once
Si te venís conmigo...
¡Catre de bronce!

Catre de bronce, mi alma
Si fuera cierto
Me cortara las venas
Me caigo muerto.

Muerto me caigo, doce
Y una son trece
Ésta es la cueca larga
De los Meneses.

De los Meneses, sí
 Catorce, quince
 Esos ñatos que bailan
 Son unos linces.

Son unos linces, mi alma
 Mueven los brazos
 Y a la mejor potranca
 L'echan el lazo.

L'echan el lazo, sí
 Dieciséis días
 Se demoran los patos
 En sacar cría.

En sacar cría, ay sí
 Por un cadete
 Se suicidó una niña
 De diecisiete.

De diecisiete, bueno
 Yo no me enojo
 La libertad es libre
 ¡Viva el dieciocho!

Cae el agua y no cae
 Llueve y no llueve
 Ésta es la cueca larga
 Del diecinueve.

(ZAPATEADITO)

Esa dama que baila
 Se me figura
 Que le pasaron lija
 Por la cintura.

Por la cintura, ay sí
 Noche de luna
 Quién será ese pelao
 Cabecetuna.

Yo no soy de Santiago

Soy de Loncoche
Donde la noche es día
Y el día es noche.

Yo trabajo en la casa
De doña Aurora
Donde cobran quinientos
Pesos por hora.

Pesos por hora, ay sí
¿No será mucho?
Donde los sinforosos
Bailan piluchos.

Piluchos bailan, sí
Pescado frito
En materia de gusto
No hay nada escrito.

Nada hay escrito, Talca
París y Londres
Donde la luna sale
Y el sol se esconde.

En la calle San Pablo
Pica la cosa
Andan como sardinas
Las mariposas.

Tienen unas sandías
Y unos melones
Con que cautivan todos
Los corazones.
La Rosita Martínez
Número nones
Se sacó los botines
Quedó en calzones.

Y la Gloria Astudillo
Por no ser menos
Se sacó los fundillos
Y el sostén-senos.

El sostén-senos, sí
 Domingo Pérez
 Como las lagartijas
 Son las mujeres.

Son las mujeres, sí
 Pérez Domingo
 Lávate los sobacos
 Con jabón gringo.

Una vieja sin dientes
 Se vino abajo
 Y se le vio hasta el fondo
 De los refajos.

Y otra vieja le dijo
 Manzanas-peras
 Bueno está que te pase
 Por guachuchera.

Por guachuchera, sí
 Rotos con suerte
 Bailen la cueca larga
 Hasta la muerte.

(ZAPATEADO Y ESCOBILLADO)

Yo no soy de Coihueco
 Soy de Niblinto
 Donde los huasos mascan
 El vino tinto.

Yo nací en Portezuelo
 Me crié en Ñanco
 Donde los pacos nadan
 En vino blanco.

Y moriré en las vegas
 De San Vicente
 Donde los frailes flotan
 En aguardiente.

En aguardiente puro

Chicha con agua
 Por un viejo que muere
 Nacen dos guaguas.

Nacen las guaguas, sí
 Chicha con borra
 No hay mujer que no tenga
 Quien la socorra.

Al pasar por el puente
 de San Mauricio
 Casi me voy al fondo
 Del pricipicio.

Y al pasar por el puente
 De San Mateo
 Me pegué un costalazo
 Me... puse feo.

(A LA TRIPA-POLLO)

En la punta de un cerro
 De mil pendientes
 Dos bailarines daban
 Diente con diente.

Diente con diente, sí
 Papas con luce
 Dos pajarillos daban
 Buche con buche.

Buche con buche, sí
 Abrazo y beso
 Dos esqueletos daban
 Hueso con hueso.

Hueso con hueso, ya pus
 Pancho Francisco
 No te estís figurando
 Que soy del fisco.

Que soy del fisco, sí
 Los ruiseñores

No se cansarán nunca
De chupar flores.

Estornudo no es risa
Risa no es llanto
El perejil es bueno
Pero no tanto.

Anda, risa con llanto
Se acabó el canto.
(PARRA, 2006b, p. 75-81).

Sua intensa relação com seus irmãos Violeta e Roberto foi decisiva para a formação musical e folclórica de ambos, sobretudo de Violeta, de quem chegou a afirmar que “Sin Nicanor no hay Violeta”⁷⁴ e que se sentiam a mesma pessoa:

Yo la consideraba a ella una parte de mi propia persona. Yo jamás hubiera soñado con cerrarme ante ella. Éramos la misma persona, te lo repito. Pero incluso eso está en un antipoema mío: “La Viola y yo somos la misma persona / Sí: / no me tomen en serio pero créanmelo”.⁷⁵

Dedica-lhe o belo poema “Defensa de Violeta Parra”, publicado na antologia *Obra gruesa*, que, junto a “Hombre imaginario”, um de seus poemas mais conhecidos, é declamado por Parra em suas apresentações.

Mesmo para o poeta, a música está muito presente, conforme assegura a Leonidas Morales: “Tú interés por la música, ¿es de siempre?”, ao que responde Nicanor: “De siempre. Y cada vez me interesa más. Algunas veces llego a confundirme con los que ven en la música la expresión artística más cabal”⁷⁶.

De fato, Nicanor e Violeta faziam leituras juntos através da biblioteca pessoal do poeta. Autores como Rodolfo Lenz (1952, *Antología de la poesía vulgar chilena*) e Julio Vicuña Cifuentes (1912, *Romances populares y vulgares*) e exemplares do jornal *La Lira Popular*, que circulava nas ruas de Chillán e com o qual os Parra

⁷⁴ MORALES, 2006, p. 151.

⁷⁵ MORALES, 2006, p. 157.

⁷⁶ MORALES, *loc. cit.*

tiveram contato entre 1927 e 1932, onde se relatam, em quadras e décimas, fatos do cotidiano humana ou divinamente:

Yo recuerdo frases que decía ella, cuando muy niña, en Chillán. Juego de niños. Yo ponía atención a eso. Ella tenía algunos años menos que yo, cuatro o cinco. Y yo era una especie de gurú cultural para ella. Había una relación muy estrecha, muy estrecha. [...] Me llamó mucho la atención la siguiente: “Viva el Dieciocho ‘e Septiembre / con pulgas, piojos y liendres!”⁷⁷

No começo de sua carreira, Violeta gravou várias canções com letras de Nicanor, como a *cueca* “El hijo arrepentido” em 1960. Posteriormente, grava “La cueca de los poetas” (1966) também com letra de Nicanor, que reflete de forma humorada as “guerras” literárias da época:

La cueca de los poetas

La vida, qué lindos
son los faisanes
la vida, qué lindo
es el pavo real.
Huifa, ay, ay, ay
La vida, más lindos
son los poemas
la vida, de la Ga-
briela Mistral.
Huifa, ay, ay, ay

Pablo de Rokha es bueno
pero Vicente
vale el doble y el triple
dice la gente.
Huifa, ay, ay, ay

Dice la gente, sí
no cabe duda
que el más gallo se llama
Pablo Neruda.

⁷⁷ MORALES, 2006, p. 141.

Huifa, ay, ay, ay
 Corre que ya te agarra
 Nicanor Parra.
 (PARRA, 2006b, p. 936-937).

Além de *La cueca larga* e *Cancionero sin nombre*, conforme dito, também em *Coplas de Navidad (antivillancico)*, de 1983, pode-se perceber seu interesse pela música e a linguagem popular. No entanto, mostra-se alerta para o perigo da falsificação inerente à qualquer tentativa contemporânea no sentido de conservar ou ressuscitar a poesia popular:

en las primeras etapas no queda otra cosa que aferrarse a esas formas populares, separarlas, limpiarlas, pulirlas, hacerlas brillar. Pero a continuación se ve que esas imágenes populares corresponden en primer lugar a etapas históricas anteriores. Por eso lo que hay que hacer es buscar las correspondientes en nuestro mundo actual, que tienen que estar en alguna parte: están en la conversación habitual. De esa manera se llega al lenguaje hablado.⁷⁸

Na poesia chilena, a antipoesia constitui um dos esforços mais rigorosos e prolongados para dar continuidade a essa busca, em condições equivalentes, mas não miméticas, da poesia popular.

*Versos de salón*⁷⁹, de 1962, é uma nova mostra da antipoesia. A José Donoso, Parra afirma que a obra estava pronta desde 1958, mas não havia sido publicada anteriormente pela falta do título⁸⁰. A obra marca uma evolução em relação a *Poemas y antipoemas* e *La cueca larga*:

En mi poesía actual [...] trato de oponer a la voz impostada de la poesía tradicional, y aun de algunos poetas contemporáneos, una voz natural, la voz de la conversación diaria. Es la eterna lucha de los que buscan formas nuevas y temas nuevos contra la posición académica, que se va renovando y cambiando de rostro de generación en generación, pero

⁷⁸ MORALES, 2006, p. 85-86.

⁷⁹ Santiago: Nascimento. Outros títulos foram pensados para *Versos de salón*: *Baile sobre una tumba*, *Licencia poética*, *Pan, pan, vino, vino*, *Poesía para poetas*, *Las cuatro operaciones*, *El gato montés*, *Nebulosa 1960* etc.

⁸⁰ “Nicanor Parra reniega el código, la mesa y el reloj”, entrevista concedida a José Donoso. *Jornal Ercilla*, 27 de julho de 1960. DONOSO, José. *El escritor intruso*. Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2004. Edição de Cecilia García Huidobro.

permanece académica. Sólo usando el lenguaje hablado se puede llegar al pueblo y hacer una poesía progresista (PARRA, 2006b, p. 941).

A partir de *Versos de salón*, Parra faz da vulgaridade e da grosseria o objeto e meio de sua poética em uma linguagem sem adornos ou provocativamente ornamentada com as figuras do uso ou os lugares comuns da retórica. Seus versos – muitas vezes elaborados em uma forte ironia – utilizam a linguagem trivial, direta, com um ritmo que se adapta à circunstância referida. Sem a camisa de força da métrica, grande parte da poesia de Parra se inscreve nessa poética, pois o uso do idioma supõe a crítica ao lirismo e a abertura a áreas do cotidiano habitadas pelo mal-estar moderno e caricaturado pela própria agonia. A aventura do homem contemporâneo é vista em um sentido vital e o humor persuasivo do ponto de vista pessimista. *Versos de salón* amplia sua crítica irônica em uma formulação ainda mais depurada, menos exultante em relação a *Poemas y antipoemas*:

La montaña rusa

Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.

Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices.
(PARRA, 2006b, p. 86).

Na obra *Versos de salón*, que contém um título intencionalmente irônico, de violência contra as velhas normatizações, Parra insiste em suas projeções acerca da nova direção que assume a poesia atual e, particularmente, no espírito que anima sua obra, conforme é abordado neste breve antipoema.

1.5 Artefactos e Chistes para desorientar a la ~~policia~~ *poesía*

Com *Artefactos*⁸¹, de 1972, e *Chistes para desorientar a la ~~policia~~ *poesía**⁸², de 1983, ambas obras feitas de uma pequena caixa de papelão contendo mais de duzentos cartões postais ilustrados cada um, o poeta levou sua ruptura a novos extremos: não ao formato livro, à autonomia do texto, ao desenvolvimento poemático e, definitivamente, ao lirismo. A agressividade do antipoeta chega a seu grau máximo de concentração. Parra busca com o artefato “La misma eficacia que tiene un aviso de un diario”⁸³ e “los artefactos resultan de la explosión del antipoema”⁸⁴. Assim, os artefatos são como fragmentos de uma granada:

La granada no se lanza entera contra la muchedumbre. Primero tiene que explotar: los fragmentos salen disparados a altas velocidades, o sea, están dotados de una gran cantidad de energía y pueden atravesar entonces la capa exterior del lector. [...] Porque se trata de penetrar, de romper, de sacar al lector de su modorra y pincharlo.⁸⁵

Em outra entrevista⁸⁶, o poeta relaciona os artefatos não somente aos jornais e propagandas comerciais, mas também ao gênero de escrita que conhecera nos Estados Unidos e que lhe deu margem para expor um conteúdo mais politizado:

me llama mucho la atención la literatura mundial estudiantil. Los graffiti revolucionarios. [...] Porque me interesa esta actividad literaria-política, privada e impersonal e irresponsable, que tiene su razón de ser muy profunda. Las cosas que se escriben en los muros son gritos del corazón. Gritos que vienen desde muy adentro (PARRA, 2006b, p. 990).

⁸¹ Santiago: Ed. Nueva Universidad. Cartões postais. Ilustrações de Guillermo Tejeda.

⁸² Santiago: Galería Época. Cartões postais. Prólogo de Enrique Lihn. Ilustrações de Roser Bru, Francisca Sutil, Tatiana Álamos, Gaspar Gález, Chantal de Rementería, entre outros. Uma obra com o mesmo título foi publicada em 1989 por Visor, em Madri. Antologia com inéditos.

⁸³ MORALES, 2006, p. 88.

⁸⁴ MORALES, 2006, p. 89.

⁸⁵ MORALES, *loc. cit.*

⁸⁶ “Nicanor Parra: un año en Nueva York (1970)”, Elisabeth Pérez-Luna. FLORES, Ángel; MEDINA, Dante. *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*. Guadalajara: EDUG, 1991.

Em *Poesía política*⁸⁷ e *Chistes para desorientar a la policía* ~~poesía~~, a denúncia da ditadura torna-se cada vez mais explícita:

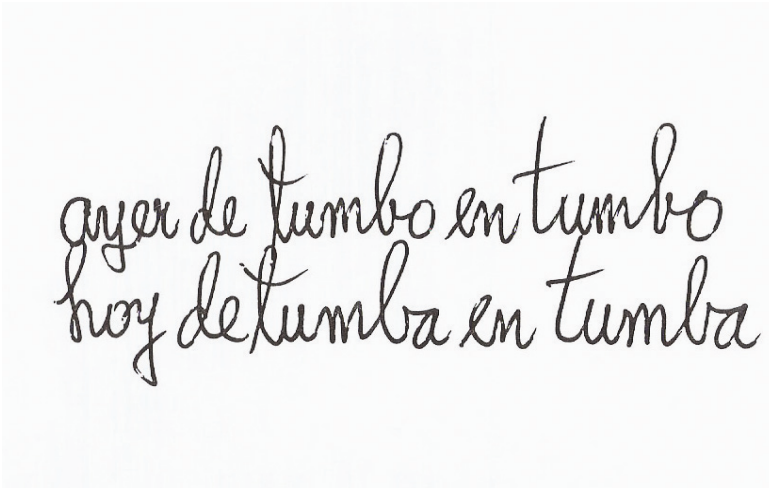


FIGURA 7 – Chiste (3).

Fonte: PARRA, 1983, não paginado.

⁸⁷ Santiago: Bruguera, 1983. Antologia com inéditos.

Leonioas	Arturo Prat 5358 73 45
Intermezzo 1331 57 1833	Maureira L. Lucy
Tegualda 255 .. 221 7828	18 de Septiembre 01021
lia	Maureira Elme Lucy Isabel
guirre Cerda 4262 9	Peatonles 16 N° 4422 227 1
1900 Casa 5315 51	Maureira Luis
ansversal 6156 .. 58 7139	Peatonles Quince N° 4541 227 8
Jerico Gana 4108 221	Maureira M. Luis, Nueva Rengifo 205
Dover 5766 77	Maureira Julia Luis, Santa Elena 2757 51 95
d B21 Loc 19 3 2350	Maureira Juan Luis Francisco
sco González 405 226 54	Maureira Rey Gustavo Adolfo 400-C 79 55
nte Sossa 9060 58 8507	Maureira Guadame Luis Humberto
1381 Dp A P 5° 6 3274	Maureira Talaveras 3186 Dp 2 P 1° 51 04
ije Pocatello 146 79 60	Maureira Torres Luis Sergio
lermo	Maureira Ramón Cruz 518 Dp 102 227 8
Washington 1144 73 0	Maureira María Manuel
el	Dra Eloisa Díaz 5950 220 4
Segundo	Maureira Santos Manuel, Navidad 2186 58 6
Golondrinas 3555 221 8788	Maureira María, Osorno 0608
Elena	Maureira M. María A. Calle Cuatro 2345 73 75
Los Lirios 966 73 0	Maureira Corderas María Betsabé
Cesarina	Maureira Paseo Gronert 5842 58 6
de la Luz	Maureira Aguirre Mario de la Cruz
Itton Rossel 6963 79 60	Av Marathon 2860 49 91
a Ester	Maureira Becerra Marta
Santa Marta 13 79 7224	Salvador Gutiérrez 4471
ia	Maureira Álvarez Miguel Luis
ards 1100	Vía Siles 884 Dp 7 P 4°
77 2	Maureira Sagar Milclades
os Pioneros 0173 221 61	Av Francisco Bilbao 3441 Dp 905 49 12
, Los Canelos 945 73 7243	Maureira Víctor, Blanco Viel 1246 ..
Alejandro	Maureira S. Víctor J
La Pinta 7355 57	Maureira M. López Sánchez Fontecilla 5720 226 07
n	Maureira Cordero Nibaldo, Imperial 506 229 04
Dp 22	Maureira Álvarez Oscar
ie Belén Casa 37 57	Presidente Balmaceda 788 79 81
lo	Maureira M. Usar, Mamiña 57
os Retamos 1049 73 6	Maureira María Pola Irene
Chiloé 4647 .. 51	Maureira Quirihue 69 P 1° Dp B 74 08
Monumento 2695 57 2	Maureira Larraide Ramón, Juluy 1662 ..
Teresa	Maureira Román Raúl, M Jara 5108-N 221 38
0 Bl 4 Dp 302 79 5	Maureira Salazar Raúl
ón Ugalde 853-B 73 8713	Los Molinos 8669 220 73
na Oriente 6723 221 720	Maureira y Cía Ltda Raúl
Angarupa 4157 .. 37	Av Matucana 17
vile Uno N° 4546 227	Maureira Bórquez Rebeca
Teodoro	Santa Julia 28 221 96
dor Acevedo 1924 37	Maureira Bustos Ricardo
vira	Av Los Leones 2384 4 27
74 6	Maureira Maureira Romilio
	Santa Mónica 164 77 23
	Maureira San Martín Sady, Altúe 2737 51 40
	Maureira Ferrada Sady Enrique
	Nicanor Molinare 3530 221 01
	Maureira Escribano Samuel
	Los Pimientos 3374
	Maureira Sara M V de
	Av D. Sta. María 3373
	Maureira A Sergio
	Arturo Gozávez 4244 221 58
	Maureira Victoria Andrade de
	Eduardo Castillo Velasco 2133 225 15
	Maureira Sepúlveda Vitello

FIGURA 8 – Chiste (4).

Fonte: PARRA, 1983, não paginado.

Ao mesmo tempo, Parra evolui para uma superação dos extremos ideológicos e políticos – o dogmatismo dos *tontos solemnes* denunciado desde os anos 60 – em um discurso ecológico ou ecopoético. Para ele, os dois grandes blocos da Guerra Fria não são mais do que “la cara y la cruz de una moneda”:

Los crímenes ecológicos del socialismo son tan graves o más que los propios crímenes del capitalismo. De manera que desde este ángulo,

ellos aparecen como la cara y la cruz de una moneda no más. Una misma moneda.⁸⁸

Nicanor Parra definirá o artefato como textos isentos de imagem, isto é, que não precisam da imagem para serem compreendidos: “configuración lingüística autosuficiente, que se basta a sí misma, [...] que tiene leyes propias, digamos, que se sostiene por sí misma” (PARRA, 2006b, p. 991), em outras palavras, uma estrutura primária, bastante elemental: “De boca cerrada no salen moscas”, “Vergüenza nacional, tuve que eyacular en el vacío” etc. Há os artefatos um tanto grotescos também: “Ordeñar una vaca / y tirarle la leche por la cabeza”.

Os artefatos possuem outras denominações como *cachureos*⁸⁹, *guatapiques*⁹⁰, *demoliciones y restauraciones*, *ejercicios respiratorios*, *chistes para desorientar a la policía* *poesía e hojas de parra*. Por sua natureza, o artefato é circunstancial, que qualifica e está no limite das possibilidades da linguagem.

1.6 O Cristo de Elqui, Hojas de Parra e Discursos de sobremesa

Paralelo aos artefatos, a personagem Cristo de Elqui foi produzida também com um conteúdo político durante a ditadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990), juntamente com outros personagens, os de Enrique Lihn, Enrique Lafoucarde e Cristián Huneeus: Gerard de Pompier, Monsieur Lafouchette e Gaspar Delanuit: “a mí se me hace difícil pensar que sin golpe militar yo hubiera llegado al Cristo de Elqui. Además yo necesitaba una máscara por razones de supervivencia personal, a través de la cual decir algo”⁹¹. Parra publica *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*⁹² em dois volumes, tendo como personagem principal Domingo Zárate Vega, o Cristo de Elqui, a quem conhecera na juventude em Santiago. Era um dos predicadores da Quinta Normal, parque que fica em frente ao internato Barros Arana:

⁸⁸ MORALES, 2006, p. 106-107.

⁸⁹ *Cachureo*, chilênismo que significa todo e qualquer objeto doméstico (catres, colchões, cadeiras, mesas etc) que as pessoas geralmente rejeitam.

⁹⁰ *Guatapique*, chilênismo que significa a bombinha que as crianças fazem estalar nas festas juninas.

⁹¹ MORALES, 2006, p. 117.

⁹² Valparaíso: Ganymedes, 1977. Segunda edição em 1979.

“Yo lo conocí, pero nunca hablé con él. Pero después leí sus folletos. Especialmente este cuya portada aparece reproducida aquí: *La promesa y la vida*”⁹³.

Nesta obra, o poeta recria elementos dramáticos para desenvolver seus poemas. A voz do protagonista é a de um predador ambulante, visionário e desorientado, assertivo e charlatão. Esta voz inspira-se no discurso apócrifo do Cristo de Elqui. Através dele, Parra encontra meios para projetar as novas formas de expressão: o sermão e a prédica. Assim, o leitor participa da evolução da personagem: de uma certa passividade no início a um estado de intensa atividade, passando a outro em que as ações o denunciam como um energúmeno até converter-se em uma figura carnavalesca. Parra explica a escrita da obra:

Yo cuando me puse a escribir los *Sermones*, la idea que tenía era que el sermón y la prédica están de más y que es una locura sermonear. Que no se debe hacer, y que en último término es ridículo. Sin embargo, después de que se hicieron los *Sermones* y *prédicas*, me considero en este momento un predador. Un predador de la buena nueva que sería la supervivencia.⁹⁴

Os poemas de *Hojas de Parra*⁹⁵, publicado em 1985⁹⁶, retomam a antipoesia presente em *Obra gruesa*. Volta-se à poesia popular, à morte e à erradicação do eu lírico, como em “Los 4 sonetos del apocalipsis”, onde as letras de cada palavra foram substituídas por cruces. “El hombre imaginario”, publicado nesta obra, é um de seus textos mais conhecidos:

El hombre imaginario

El hombre imaginario
vive en una mansión imaginaria
rodeada de árboles imaginarios
a la orilla de un río imaginario
De los muros que son imaginarios
prenden antiguos cuadros imaginarios
irreparables grietas imaginarias

⁹³ MORALES, 2006, p. 119.

⁹⁴ MORALES, 2006, p. 115.

⁹⁵ Santiago: Ganymedes.

⁹⁶ *Hojas de Parra* também foi uma obra dramática dirigida por Jaime Vadell e José Manuel Salcedo com textos de Nicanor Parra estreada em 1976, mas, por ter sido censurada pelo regime militar, foi retirada de circulação.

que representan hechos imaginarios
 ocurridos en mundos imaginarios
 en lugares y tiempos imaginarios

Todas las tardes tardes imaginarias
 sube las escaleras imaginarias
 y se asoma al balcón imaginario
 a mirar el paisaje imaginario
 que consiste en un valle imaginario
 circundado de cerros imaginarios

Sombras imaginarias
 vienen por el camino imaginario
 entonando canciones imaginarias
 a la muerte del sol imaginario

Y en las noches de luna imaginaria
 Sueña con la mujer imaginaria
 Que le brindó su amor imaginario
 Vuelve a sentir ese mismo dolor
 Ese mismo placer imaginario
 Y vuelve a palpar
 El corazón del hombre imaginario.
 (PARRA, 1996, p. 101-102).

Neste antipoema, um dos mais populares de Nicanor Parra, tendo sido bastante recitado pelo poeta em suas apresentações, há um contínuo entrecruzamento de (des)esperança e melancolia, no qual permanece ambíguo o caráter real ou puramente imaginário do amor perdido. A personagem vive em uma casa imaginária, a qual, solitariamente, evoca uma relação amorosa do passado (que talvez possa ser imaginária também). Desde o início, a mansão imaginária é descrita: ela mostra signos do passado (*grietas, cuadros*) e o homem imaginário vive o presente em um âmbito repleto de passado. O homem dirige-se à sacada para contemplar a paisagem imaginária no pôr do sol. O caminho vê as sombras caírem sobre ele, que “cantam” o ocaso. Ao final, o protagonista sonha com a mulher imaginária e a relação amorosa que teria acontecido entre os dois, provocando-lhe dor e fazendo com que o coração “vuelva a palpar”, isto é, dar sinal de que está vivo, para além de sua rotina na mansão imaginária. Mas, na antipoesia, todo amor é imaginário.

Em 2006, publicam-se os *Discursos de sobremesa*⁹⁷, longos discursos preparados para situações de homenagem (sua ou de outro escritor) e de agradecimento, onde o poeta reescreve esse gênero. Um de seus objetivos é entreter o público sem perder sua atenção e evitar a qualquer custo que ele não se chateie, por mais que o “Discurso de Guadalajara” afirme o contrário: “Veo que se me están quedando dormidos / Ésa es la idea / Yo parto de la base / De que el discurso debe ser aburrido / Mientras + soporífero mejor / De lo contrario nadie aplaudiría / Y el orador será tildado de pícaro” // (PARRA, 2006a, p. 39). Depois de “Mai mai peñi. Discurso de Guadalajara” (1991), lido na recepção do Prêmio Juan Rulfo, no México, houve pelo menos cinco “discursos de sobremesa” importantes.

1.7 Últimas publicações: de *trabajos prácticos* a *Obras públicas*

Em 1992, Nicanor Parra participa com Joan Brossa em *Dir poesia/mirar poesía*, uma mostra de artefatos e trabalhos práticos organizada em Valência, Espanha. Uma segunda mostra aconteceu em maior escala em 2001 em Madri, indo para Santiago no mesmo ano. Intitulada *Artefactos visuales*⁹⁸, nessa exposição puderam ser vistos os *Quebrantahuesos*, de 1952, e uma coleção das *bandejitas* e *tablitas de Isla Negra*, onde Parra mostra sua personagem mais característica, o *hablante lírico*, um coração com braços, pernas e guarda-chuva que assinala em direção à direita enquanto anuncia advertências e verdades. Outra parte da exposição são os *trabajos prácticos*⁹⁹. Continuador das buscas dadaístas e surrealistas, o poeta retira do seu contexto habitual objetos que, acompanhados de um pequeno texto, são vistos como obras de arte: garrafas de Coca-Cola e cacos de vidro, papel higiênico, fotos de personalidades, livros de Marx e Engels junto a Hitler etc. Imagens

⁹⁷ Santiago: Ed. Universidad Diego Portales. A edição reúne os discursos “Mai Mai Peñi” (1991, Guadalajara, México), “Happy Birthday” (1993, Santiago), “Also sprach Altazor” (1993, Cartagena), “Discurso del Bío Bío” (1996, Concepción) e “Aunque no vengo preparado” (1997, Valdivia).

⁹⁸ Realizada de 25 de abril a 10 de junho de 2001 na Fundación Telefónica com curadoria de sua filha, Colombina Parra. Catálogo *Artefactos visuales*. Madri: Fundación Telefónica. Edição de Colombina Parra.

⁹⁹ Publicados no catálogo *Trabajos prácticos*. Santiago: CESOC, 1996. Fotografias de Paz Errázuriz.

do Papa e crucifixos de madeira retomam a obsessão religiosa que atravessa toda sua obra: sob um Cristo crucificado, lê-se “El que pierde gana” e, sob um crucifixo sem Cristo, “Voy & vuelvo”:



FIGURA 9 – Artefato visual (2).

Fonte: PARRA, 2006c, não paginado.

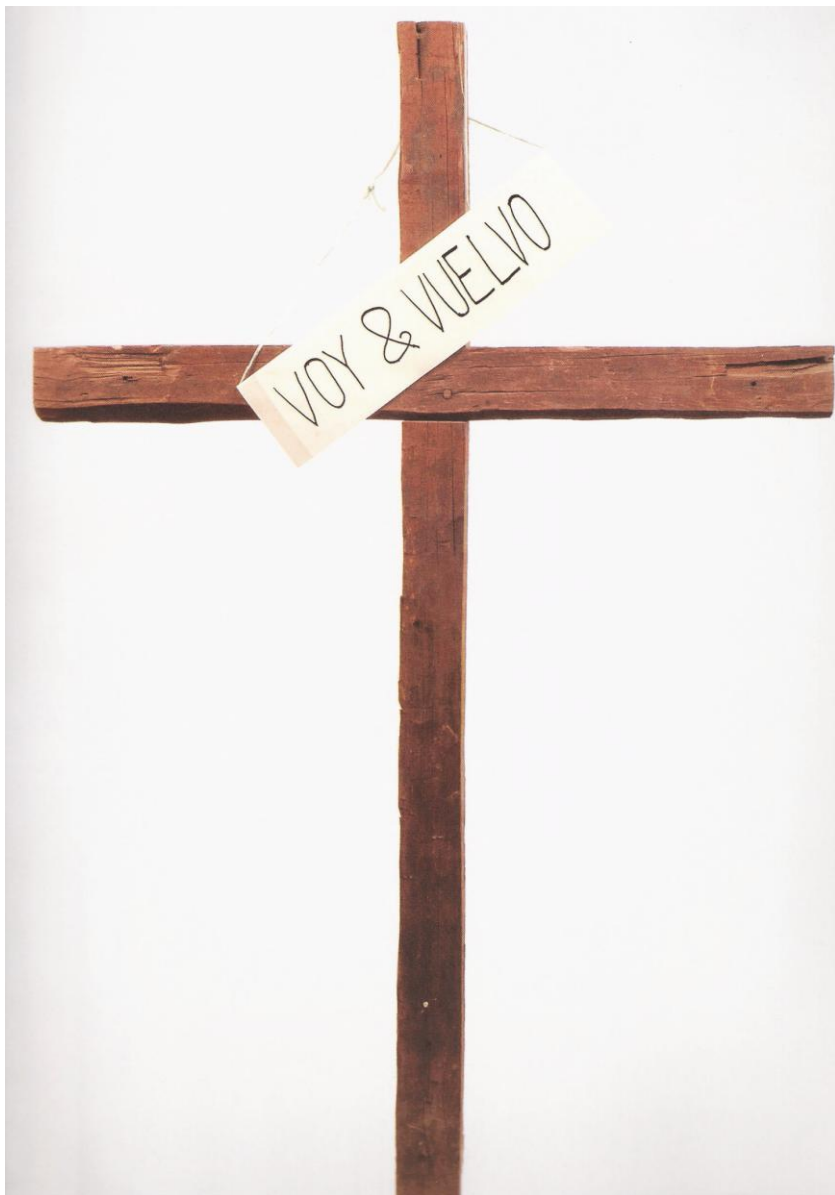


FIGURA 10 – Artefato visual (3).

Fonte: PARRA, 2006c, não paginado.

Em 2006, Nicanor Parra foi tema de uma terceira exposição, *Obras públicas*¹⁰⁰, realizada em Santiago. “Inventos de la Colombina”¹⁰¹, afirmou. Polêmica por conta de um grande mural onde todos os presidentes do Chile aparecem enforcados e a frase “El pago de Chile”, a exposição reuniu vários de seus *artefactos visuales, trabajos prácticos*, vídeo-instalações e outras instalações performáticas que traduzem a antipoesia. A seguir, algumas fotos da exposição:



FIGURA 11 – Entrada da exposição *Obras públicas*.
Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.

¹⁰⁰ Realizada de 18 de agosto a 6 de outubro de 2006 no Centro Cultural Palácio La Moneda com curadoria de Colombina Parra e Hernán Edwards. Catálogo *Obras públicas*. Santiago: W. R. S. Edição de Colombina Parra e Hernán Edwards. Prólogo e seleção de textos de Patricio Hernández. Fotografias de Rodrigo Avilés e Roberto Edwards. A pedido do autor, uma edição mais econômica do catálogo foi realizada para o grande público.

¹⁰¹ “Nicanor Parra: ‘No hay que dejarse tragar por el discurso cuico’” (2006).



FIGURA 12 – Vídeo-instalação da exposição.

Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.



FIGURA 13 – Hall central da exposição.

Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.



FIGURA 14 – Artefatos visuais (1).
Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.



FIGURA 15 – Artefato visual (4).

Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.



FIGURA 16 – Sala de artefatos visuais e das *bandejitas* e *tablitas de Isla Negra*.
Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.

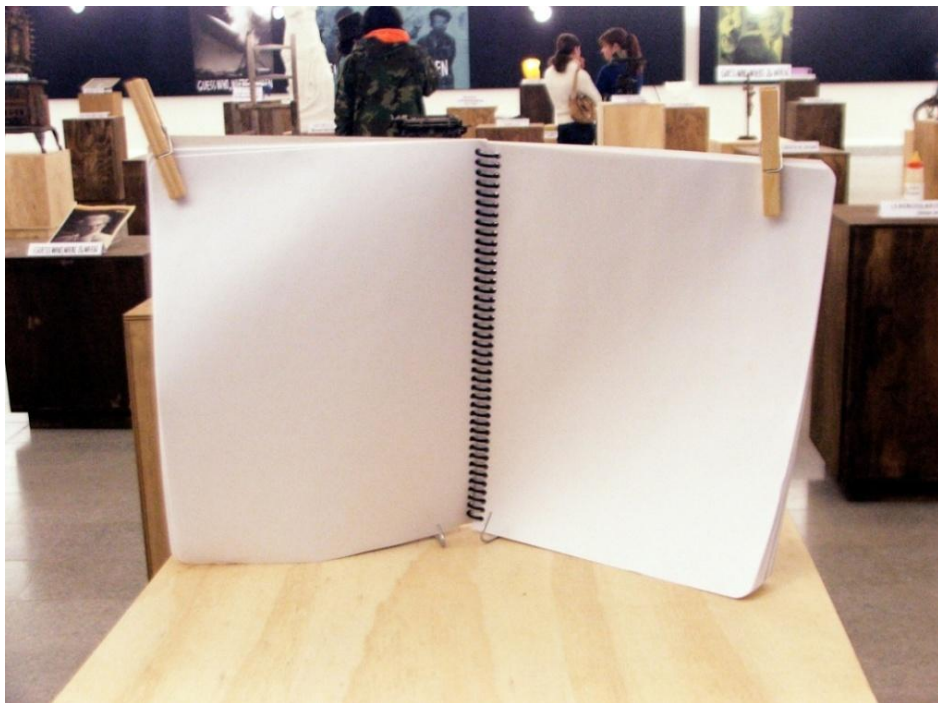


FIGURA 17 – Artefato visual (5).

Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.



FIGURA 18 – Artefato visual (6).

Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.



FIGURA 19 – Artefato visual (7).

Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.

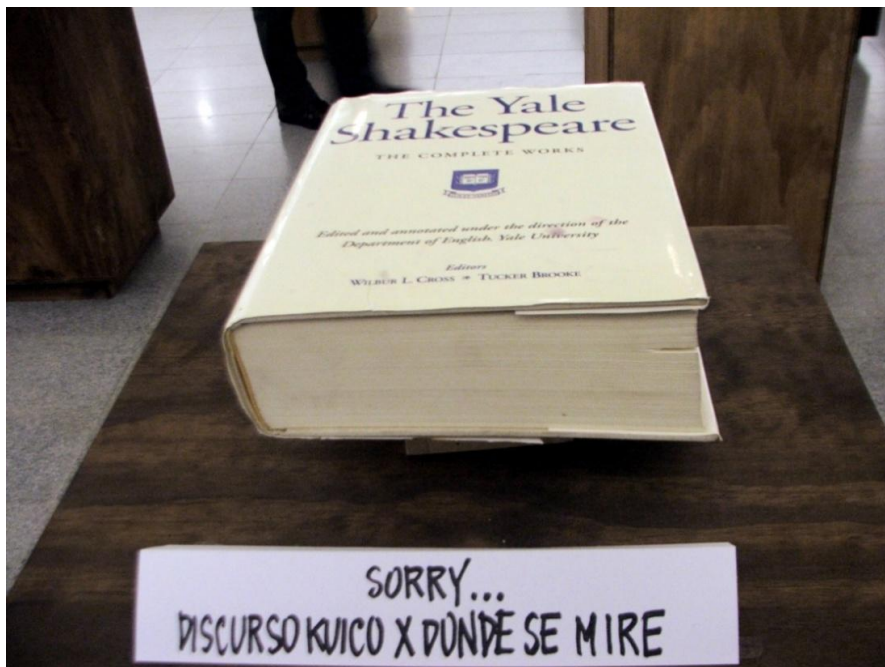


FIGURA 20 – Artefato visual (8).

Kuico, versão de Nicanor Parra para o chilenismo *cuico*, que significa uma pessoa da alta sociedade que mais aparenta do que é.

Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.



FIGURA 21 – Artefato visual (9).

Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.



FIGURA 22 – Artefato visual (10).

Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.



FIGURA 23 – Artefatos em vídeo-instalações (1).

Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.

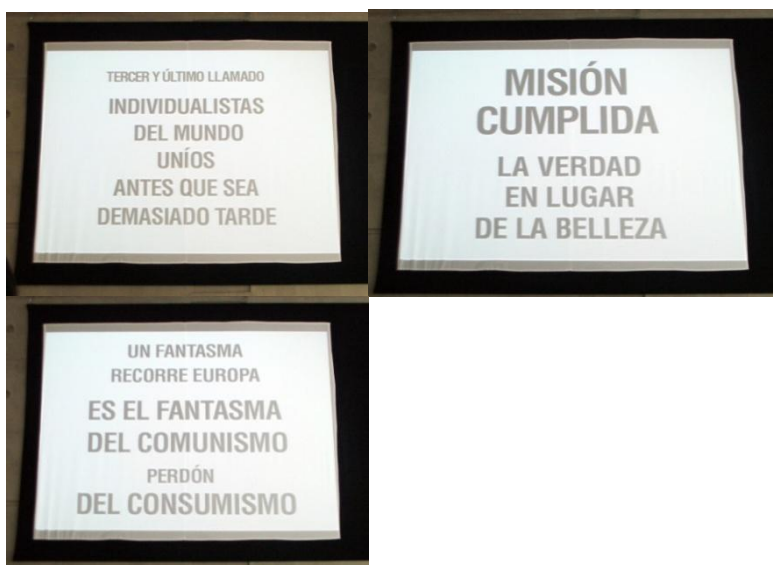


FIGURA 24 – Artefatos em vídeo-instalações (2).

Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.



FIGURA 25 – Imagem de Nicanor Parra na exposição.
Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.

Além das citadas, outras obras registram a antipoesia, como *Emergency poems*¹⁰², *El antilázaro*¹⁰³, *Ecopoemas de Nicanor Parra*¹⁰⁴, *Poema y antipoema de Eduardo Frei*¹⁰⁵, *Poemas para combatir la calvicie: muestra de antipoesía*¹⁰⁶, *Páginas en blanco*¹⁰⁷, o primeiro volume de *Obras completas & algo +*¹⁰⁸ e *La vuelta del Cristo de Elqui*¹⁰⁹. Na revista *Atenea*, de Concepción, assim se expressa Ricardo Piglia sobre Nicanor Parra:

Ahora bien: todos nosotros creemos que la literatura chilena, primero que nada, es la poesía chilena, que ha llevado la lengua a un punto del que todos nos sentimos deudores; es Huidobro, es Parra, es Neruda, es Gonzalo Rojas, es Teillier, Zurita mismo; son los poetas a los que he leído siempre y admiro muchísimo, y creo que son los grandes promotores de la relación con el lenguaje que seguimos cuantos estamos escribiendo en América Latina. De toda esa gran tradición de poetas, el que para mí está por encima de todos es Nicanor Parra: me parece un

¹⁰² Nova Iorque: New Directions, 1973. Tradução e introdução de Miller Williams. Antologia bilingüe que inclui 70 poemas, dos quais 31 nunca foram publicados em livro até a data, como “Palabras obscenas”. 18 poemas inéditos seriam incorporados a *Hojas de Parra* (1985). Segundo Williams, em relação às antologias publicadas em inglês – *Antipoems* (São Francisco: City Lights Books, 1960) e *Poems and antipoems* (Nova Iorque: New Directions, 1967) –, os leitores da obra de Nicanor Parra encontrarão em *Emergency poems* “un humor más afilado y oscuro; una rabia más a flor de piel, y a veces como atravesándola; un lenguaje más ceñido, una compasión y afirmaciones más políticas, o al menos más sociales” e “algunos de los poemas satíricos” desta obra estão “entre los mejores textos de Parra”, mais do que isso, “se cuentan entre los mejores poemas de sátira social de cualquier época” (apud PARRA, 2006b, p. 973).

¹⁰³ Valparaíso: Gráfica Marginal, 1981.

¹⁰⁴ Valparaíso: Gráfica Marginal, 1982.

¹⁰⁵ Santiago: América del Sur, 1982.

¹⁰⁶ México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Antologia com inéditos. Prólogo e organização de Julio Ortega.

¹⁰⁷ Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2002. Antologia com inéditos. Introdução de María Ángeles Pérez López e organização e edição de Niall Binns.

¹⁰⁸ Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. Volume I, de “Gato en el camino” a “Artefactos” (1935-1972). Prólogo de Harold Bloom, introdução de Niall Binns e prólogo de Federico Schopf. Nesta edição, Parra separa, sob o título “Los trapos al sol”, os textos e experiências que constituem a “pré-história” da antipoesia: *Revista Nueva* (1935-1936), *Cancionero sin nombre* (1937), *Ejercicios respiratorios* (1943), as antologias de 1939, 1942 e 1948 e *Quebrantahuesos* (1952). Nesta parte, recolhem-se ainda os discursos “Poetas de la claridad” (1958) e “Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda” (1962). Dois apêndices encerram a obra: as traduções “El problema de la causalidad” (último capítulo da obra *Fundamentos de la física* (1957), de Robert Bruce Lindsay e Henry Margenau) e *Poesía rusa contemporánea* (1972).

¹⁰⁹ Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2007. Prólogo de Alejandro Zambra.

poeta extraordinario, uno de los grandes acontecimientos de la poesía (apud MADRAZO, 1996, p. 107).

Atualmente, Nicanor Parra vive em Las Cruces, balneário situado entre outros dois balneários: Cartagena e Isla Negra, o primeiro, lugar de sepultamento de Vicente Huidobro; o segundo, de Pablo Neruda. Já não participa de qualquer vida literária, pouco sai de casa e não recebe muitas pessoas. Em algumas entrevistas concedidas, pode-se ter uma idéia de sua reclusão em relação à mídia e à vida literária, das quais se sente completamente excluído, conforme afirma:

No basta con ser Top Ten. No, no, no. Top One o nada. Me imagino que ustedes conocen a muchos literatos que están en esa línea... Y es un espanto. Por eso, una de las fórmulas que tengo para salir de eso es no a las entrevistas, no a la vida literaria, y estoy mejor solo, mirando el paisaje o la nada del paisaje; en este momento no pasa nada, no hay ni viento... Yo dije que no iba a decir nada y no he hecho otra cosa que hablar.¹¹⁰

Em uma época em que há espaço para vários leitores, – leitor da hora, leitores sensatos, leitora *on-the-road*, leitor erudito, leitora informada, leitora folgada, leitora *naïve*, leitor esquecido... E literatura para todos os públicos e gostos, para todas as tribos, as idades, as sexualidades, as formas, as mídias...¹¹¹, assim também poderia haver vida literária de todo tipo. Nicanor Parra, na América Latina, prefere a vida de outro jeito: “la espectacularización ya no me gusta”¹¹². Quando do recebimento do Prêmio Juan Rulfo, afirma:

En la vida real soy un contribuyente que paga sus impuestos como cualquier Flerabrás. Y si alguna vez intenté adoptar la línea de Rimbaud, hoy puedo decir que mi modelo no es él, sino Juan Sebastián Bach: un buen padre de familia, un buen funcionario. Este desplazamiento está

¹¹⁰ “Nicanor Parra en sus cuarteles de invierno”, entrevista concedida a María Teresa Cárdenas. *El Mercurio*, 9 de janeiro de 2004.

¹¹¹ Marisa Lajolo, nos capítulos 14 e 15 de *Literatura: leitores e leitura* (2001), faz uma reavaliação da literatura que se produziu e se produz nos séculos XX e XXI: “O século XX continua cheio de prés, de pós e de *ismos*... Como sabe quem frequenta cursos e livros sobre literatura, o século XX começa com o pré-modernismo e termina, só Deus sabe como, com o pós-moderno que também inicia o século XXI” (p. 106).

¹¹² “Nicanor Parra en sus cuarteles de invierno” (2004).

expresado en un artefacto que dice: “Existe / y se llama Juan Sebastián Bach”.¹¹³

De sí, diz: “Me considero un drogadicto de la página en blanco”. Contrariando a fórmula de Rimbaud (*Je est un autre*), assume: “Yo es nadie”, e, na atualidade, sobrevive em *negative capability* (termo emprestado à Keats),

un concepto que se baraja muy poco en Occidente. Esta capacidad negativa consiste en poder vivir en la contradicción. Y el que la tuvo en grado máximo fue justamente Shakespeare, cuyo *Rey Lear* me ha tenido ocupado todo este último tiempo. ¿Cuál era exactamente la postura de Shakespeare frente a la coyuntura que le tocó vivir? Es muy difícil formarse una idea cabal a través de su obra, porque lo que él hacía era dejar flamear todas las banderas. O sea, un pluralismo desatado.¹¹⁴

Ao abordar sobre o discurso de sobremesa, uma de suas últimas versões do antipoema, o modelo continua sendo o músico, Johann Sebastian Bach (1685-1750): “el artista integrado a la comunidad, no en contradicción con su medio. La clave modernista está en asustar al burgués; la clave del posmodernismo – Bach –, en seducirlo.”¹¹⁵.

¹¹³ “Nicanor Parra: ‘Yo prefiero seguir buscándole el cuesco a la breva’”, entrevista concedida a Ana María Larraín. *El Mercurio*, 7 de julho de 1991.

¹¹⁴ “Nicanor Parra: ‘Yo prefiero seguir buscándole el cuesco a la breva’” (1991).

¹¹⁵ “& remember: hacéis mal en sacarme de mi tumba”, entrevista concedida a Ana María Larraín. *El Mercurio*, 23 de setembro de 1991.

2 ANTIPOESIA

2.1 A antipoesia no contexto cultural latino-americano

As origens da antipoesia remontam-se a 1938¹, época em que um grupo de jovens poetas, posteriormente identificados como *poetas de la claridad*, contrapôs seu trabalho poético aos modos de escrita e de experiência da realidade representados por obras como *Antología de poesía chilena nueva* (1935) e *Residencia en la tierra* (1933 e 1935). Uma das reações mais significativas deste grupo deu-se em relação ao grupo surrealista *La mandrágora*, fundado em 1938 pelos poetas Teófilo Cid (1914-1964), Enrique Gómez-Correa (1915-1995) e Braulio Arenas (1913-1988).

O hermetismo que os jovens poetas atribuíam a essa poesia vanguardista referia-se tanto à obscuridade de seu estilo quanto ao seu conteúdo solipsista e à capacidade extremamente restrita ou inexistente de comunicação. Por mais que essa poesia fosse contrária às imagens e conceituações institucionalizadas, ela não conseguia, na visão de Tomás Lago – crítico e porta-voz dos jovens poetas –, internalizar-se na opinião pública e no leitor². Os diversos movimentos de vanguarda, exacerbados pelas conseqüências da Primeira Guerra Mundial e a crise econômica iniciada em 1929, vinham destruindo a representação institucionalizada do mundo e da vida, mas não logravam seu efeito no público. Assim, os poetas da claridade propuseram-se à elaboração de uma poesia de utilidade social, “al alcance del grueso público”, isto é, que permitisse a comunicação de representações válidas para toda a comunidade. O grupo não negava as contribuições significativas que os poetas da antologia e Neruda vinham realizando para a poesia em língua espanhola, mas preocupava-se, cada vez mais, com a dificuldade de comunicação que se depreendia desta poesia, conforme atesta o discurso “Poetas de la claridad”, lido por Nicanor Parra durante o Primeiro Encontro de Escritores Chilenos organizado por Gonzalo Rojas (1917-) em Concepción:

¹ “Nicanor Parra o el artefacto con laureles” (1972).

² “Luz en la poesía”, de *Tres poetas chilenos*: Nicanor Parra, Victoriano Vicario, Óscar Castro (1942).

A cinco años de la antología [*Antología de poesía chilena nueva*] de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público (PARRA, 2006b, p. 709).

O paulatino distanciamento dos mandragoristas fez com que estes continuassem o diálogo mantido por Vicente Huidobro com o surrealismo francês, havendo interesse em retomar o culto ao inconsciente freudiano nas versões de Lautréamont, Jarry, Éluard, Rimbaud, entre outros. Com isso, polêmicas foram postas em prática cujos principais alvos eram Pablo Neruda (a crítica à *Residencia en la tierra* manteve-se nos sete números da revista *Mandrágora*, publicados entre 1938 e 1943) e Vicente Huidobro, que, paradoxalmente, havia sido o grande modelo. Neste contexto, publica-se a antologia *El a, g, c de la Mandrágora*³, que inclui Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa e Jorge Cáceres, à exceção de Teófilo Cid. Para Bernardo Subercaseaux, *Mandrágora*

Fue un discurso vanguardista de obturación de la realidad y, como tal, uno de resistencia espiritual, con una lógica artística y no social. Fue una estética surrealista y freudiana asumida rabelsianamente, sin medias tintas, tras lo cual estaba el intento de una vanguardia radical en lo estético, que estuviera totalmente fuera de la realidad, o que se derramara de tal modo sobre ella hasta hacerla desaparecer (2004, p. 231).

Em relação a isto, Tomás Lago escreve que os jovens poetas opunham, “a la poesía de análisis... una poesía de síntesis” (apud SCHOPF, 2000, p. 117), dando a entender que era o trabalho analítico que havia conduzido os poetas imediatamente anteriores a um subjetivismo desmedido – isolando-os dos demais seres humanos – e era o que, em sua aplicabilidade à linguagem, ameaçava destruir suas estruturas lógicas e seus núcleos funcionais, isto é, a capacidade representativa e, sobretudo, o campo de comunicação social.

Nessa época, certamente os jovens poetas não estavam politicamente comprometidos com nenhum partido, uma vez que eram apolíticos ou, como recorda Parra, “izquierdistas no militantes” (2006b, p. 709). Seu projeto de uma nova poesia, no entanto, emergia à luz do projeto de socialização levado a cabo no contexto de ascensão das classes sociais médias do governo da Frente Popular (1938-1946). Luis

³ Santiago: Mandrágora, 1957.

Oyarzún lembrava o profundo impacto que havia produzido neles o levante contra a República Espanhola e as consequências da guerra civil. Óscar Castro deu-se a conhecer com um “Responso a García Lorca” (1936), elevado à condição de mártir da liberdade, pois era justamente García Lorca a figura exemplar – realçada com a sua morte – que lhes havia indicado o caminho de retomada da poesia popular e tradicional. O romance – popular e “artístico” – transformou-se em um dos recursos preferidos dos jovens poetas. O retorno a certos metros e estrofes – como o octossílabo do já citado romance, os versos de cinco e sete sílabas da *cueca* e da seguidilha, as coplas de cego, a utilização do estribilho e os paralelismos, as repetições e elipses, a normalidade semântica, o uso de metáforas abertas, as imagens que eram lugares comuns, em suma, o retorno à certa lógica e tópica estabelecidas na retórica popular e culta – queria assegurar o contato com a comunidade. Essa *poesía de síntesis* – conforme a denominação de Tomás Lago – elaborava-se, assim, através da coleta de materiais que, de preferência, provinham da poesia popular e populista e também de tendências literárias como o novomundismo, vinculado no Chile a poetas como Carlos Pezoa Véliz (1879-1908) ou Jorge González Bastías (1879-1950), ou certo pós-modernismo⁴ intimista e crepuscular, isto é, de tendências anteriores às vanguardas.

O propósito e, melhor dizendo, a necessidade de integração e representatividade social levou-os a distanciar-se de uma imagem de poeta amplamente divulgada na comunidade a qual se dirigiam (e que não era o povo, como acreditavam, mas as classes médias e pequeno-burguesas): a do poeta maldito e marginal, representado no Chile por Pedro Antonio González (1863-1903), de vida desordenada e inquietante ainda que vítima social, autor do poema *El Monje* (1919), que retinha de suas origens distantes na boemia o fascínio pelo proibido. Na tradição nacional, os incipientes autores sentiam-se mais bem herdeiros de poetas como o mencionado González Bastías – o cantor das “tierras pobres” – e, sobretudo, de Carlos Pezoa Véliz, poetas de início de século que introduziram elementos populares em seus poemas. Pelas mesmas razões de integração e propósito utilitário, os poetas da claridade se distanciavam de qualquer exaltação da torre de marfim (ou dos “panoramas”, ou das “esfinges”), desvio de que também acusavam o hermetismo. O que eles aspiravam era o acordo pleno entre língua, escritura, imagens, conceitos e realidade, isto é, a reunificação do poeta

⁴ A palavra “modernismo” aqui utilizada refere-se ao período dariano, decimonônico ou de fins do século XIX.

e da comunidade na comunicação de uma representação coletiva da vida e da realidade. O que não advertiam em seu entusiasmo é que, sob o domínio de uma ideologização pequeno-burguesa, recolhiam ou repetiam uma visão populista e artificiosa do campo como um lugar não contaminado pelas deformações e vícios do mundo moderno. Óscar Castro, “el más afortunado del grupo, figuraba en los repertorios de todas las recitadoras profesionales y privadas” (PARRA, 2006b, p. 709), pode ser considerado o representante mais característico e perseverante desta visão idílica do campo chileno.

No caso de Nicanor Parra, seus primeiros poemas, como se sabe, foram publicados em 1937, sob o título *Cancionero sin nombre*, e apresentavam um personagem rural em um meio urbano e suburbano, que se comporta como um *enfant terrible*. Se bem se registrava a influência de Lorca – na métrica escolhida, elipses verbais, repetições, estribilhos, constituição das metáforas –, ela projetava-se sobre conteúdos e figuras reconhecidamente nacionais. O poeta assumia, ademais, uma atitude lúdica ausente no *Romancero gitano* (1928). O mundo exterior apresenta-se como paisagem de cartão postal – conformado com os traços típicos e populistas – que sugere no poeta uma relação irônica com o leitor, em que se misturam a timidez e a descontração. Os poemas deste livro referem-se também a um âmbito rural cultivado (de onde provém o poeta) e não à natureza em estado virgem ou selvagem. Em seus poemas existe, freqüentemente, uma sucessão inesperada de acontecimentos e imagens, que conduz o leitor a certo desconcerto simpático, temperado pelo caráter “lírico” do verso. A presença de um poeta com residência urbana ou, pelo menos, com experiência da cidade, é já uma característica dos poemas posteriores à *Cancionero sin nombre*, ainda que neles se poetizem quase sempre âmbitos rurais (para os quais o poeta retorna ou se lembra). Estes poemas encontram seu *lugar natural*, se assim se pode afirmar, na primeira parte de *Poemas y antipoemas*. Originalmente, no entanto, foram concebidos como parte de um livro anunciado já em 1942 e que nunca foi publicado: *La luz del día*. Se se associa este título com o nome que Tomás Lago intitulou seu ensaio sobre Parra, Óscar Castro e Victoriano Vicario – “Luz en la poesía” – e se se recorda *Porvenir de diamante* (1939) de Omar Cerda, e o primeiro livro de Óscar Castro, *Viaje en el alba* (1937), evidencia-se o propósito de claridade destes poetas.

À primeira vista, tais poetas – entre os quais Tomás Lago incluía Óscar Castro, Omar Cerda, Hernán Cañas, Nicanor Parra e Victoriano

Vicario – executavam somente um movimento de retorno, mas nem sequer Óscar Castro havia permanecido imune às idéias vanguardistas (transmitidas até pelo seu próprio mestre, García Lorca, que havia combinado elementos vanguardistas e tradicionais em seus poemas). No “Romance del vendedor de canciones”, de *Viaje en el alba* (1937), o caminho rural é uma folha de papel e “el hombre le va poniendo / la letra de una canción” (apud SCHOPF, 2000, p. 21). A maioria de seus companheiros – de modo especial Victoriano Vicario e Nicanor Parra – havia pressentido com mais intensidade que a poesia hermética, que eles condenavam tão decididamente por sua utilidade social inexistente, tocava dimensões importantes de sua própria experiência. Mas não mostrava alguma saída ou, mais ainda, arrojava sua sombra (ou luz) crítica sobre o projeto de literatura social dos jovens poetas da claridade, isto é, ameaçava denunciar, por contraste, as raízes ideológicas – provavelmente não claras para eles próprios – de seu populismo. Ainda que Parra, como mostram seus poemas de então, tampouco havia deixado seduzir-se completamente por suas recordações nostálgicas da vida provinciana ou pelas representações sublimadas da vida na cidade moderna. Luis Oyarzún lembra que certo

humor analítico que da vida a sus cuecas hizo brotar, hace más de 15 años, unos poemas absurdos que él tituló *Los jardineros* y que nunca llegó a publicar. Eran una expresión de antilirismo que se nutría de alimentos dispares, tanto de la observación de los charlatanes de la Quinta Normal como de nuestras lecturas antropológicas y de nuestras vagancias (apud SCHOPF, 2000, p. 21).

No entanto, o contínuo trabalho literário sobre a realidade exterior e sobre si mesmo, sobre a interioridade e seus pressupostos e condicionamentos, conduzirá Nicanor Parra para além destes poemas, isto é, aos antipoemas, como reconhece em 1958 ao falar de si e seus companheiros, incluindo os poetas de *La Mandrágora*, cenário do surrealismo crioulo:

nuestra debilidad inicial... era el punto de partida legítimo para nuestra evolución ulterior. En ella radicaba la fuerza que más tarde nos ha dado derecho a la vida. Fundamentalmente, creo que teníamos razón al declararnos, tácitamente al menos, paladines de la claridad y la naturalidad de los medios expresivos. Por lo menos, en esa dirección se ha movido posteriormente el cuerpo de las ideas estéticas chilenas (PARRA, 2006b, p. 709-710).

Apesar dessa divisão existente entre os dois grupos de poetas, Parra chama atenção, nesse discurso, que seu grupo teve que “absorber las enseñanzas de Freud” e conceber uma espécie de síntese das duas tendências, ao recordar um encontro simbólico com Gonzalo Rojas:

Para sobrevivir, tuvimos que absorber las enseñanzas de Freud, componente central del surrealismo mandragórico. No es producto de la casualidad el hecho de que Gonzalo Rojas y el que habla sigan interesados vivamente en el proceso de la creación poética. En conversaciones de Los Guindos, Gonzalo me entregó la llave del templo de la poesía negra, pero yo aticé en él el fuego de la poesía blanca (PARRA, 2006b, p. 711).

Daí a definição que se tornou canônica de antipoema: “el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista” (PARRA, 2006b, p. 711), se bem manter-se-ia sempre reticente ao aspecto noturno do surrealismo mais ortodoxo. Sobre isto, afirma que

los ideales, los dogmas o los postulados del surrealismo, no se encontraban perfectamente integrados a una obra literaria. Los poemas surrealistas en general era ultrafragmentarios: no se sostenían estados de ánimo siquiera, no se sabía de qué se trataba, la asociación libre ocurría generalmente en el plano de la pura retórica y no en el plano psicológico, a pesar de que estaban llenos de relámpagos.⁵

A antipoesia rejeita a própria idéia de *poesía de claridad*, pois falta radicalidade vanguardista no próprio Huidobro, no tardio surrealismo *chilensis* (que só chegou a ser oficializado em 1938 através da revista *Mandrágora*) e em outras formas de recaída na estética transcendentalista e novomundista de certas poéticas inicialmente associadas às vanguardas. O pós-vanguardismo parriano, de 1948 a 1954, constitui um encerramento da época modernista-vanguardista (1900-1950) da poesia chilena (e também na evolução da poesia hispano-americana), ao mesmo tempo que anuncia a abertura para novas possibilidades poéticas a partir de tal encerramento – aqui nasce a poesia chilena atual.

Em discurso de 1962, quando da recepção de Pablo Neruda como membro acadêmico da Faculdade de Filosofia e Educação da Universidade do Chile, anuncia: “el antipoeta se bate a papirotazos, en circunstancias en que el poeta soldado no da un paso sin su

⁵ MORALES, 2006, p. 78-79.

ametralladora portátil” (PARRA, 2006b, p. 717); o antipoeta é um franco-atirador, que “lucha por la misma causa, pero con un método completamente distinto, sin negar al poeta soldado, colaborando con él desde lejos, aunque su método pueda parecer ambiguo” (PARRA, 2006b, p. 717).⁶ Com Enrique Lihn ou Jorge Teillier, tem-se a emergência poética chilena entre os anos 60 e 80 e, com Parra, os antipoemas, artefatos, ecopoemas, trabalhos práticos, discursos de sobremesa...

Se se quisesse buscar certa homologia entre a antipoesia e as demais poéticas da chamada geração de 38 ou dos poetas da claridade, o mais óbvio é que o resultado seria produto da arbitrariedade e da simplificação. Inclusive, caso houvesse algum critério válido para medir e avaliar as produções poéticas dos anos 50, é possível que se encontre maior sintonia entre estas e a antipoesia do que com qualquer outra. E não somente por uma afinidade estilística ou geracional, simplesmente, mas porque a chamada geração de 50 – formada por poetas como Enrique Lihn ou Jorge Teillier, por narradores como Claudio Giaconi ou Enrique Lafurcade, por escritores-cineastas como Alejandro Jodorowski etc – caracteriza-se justamente pela heterogeneidade e a diversidade em suas produções, o ecletismo estético, o antiidealismo, entre outros.

Vários críticos, entre eles Mario Rodríguez, constataam que “con Parra entra en crisis el discurso poético moderno [...] y se inicia otro discurso que provisoriamente podríamos llamar posmoderno” (1996)⁷. Niall Binns, no seu estudo sobre a antipoesia e a pós-modernidade, afirma que a produção antipoética constitui “la ruptura definitiva con la tradición de la ruptura, la novedad que agota la posibilidad de novedades ulteriores, y el punto final de las vanguardias hispánicas” (1999)⁸. Iván

⁶ *Discursos*. Santiago: Nascimento, 1962. Obra organizada com Pablo Neruda. Texto elaborado por Nicanor Parra na ocasião em que Neruda é recebido como membro de fundamental importância para se compreender a atitude de Nicanor Parra em relação à figura de Pablo Neruda. Neste texto, Parra aborda a dificuldade de se escrever no Chile sob a sombra de Neruda, observando como isto não deixa de ser um incômodo para os escritores mais jovens. A Mario Benedetti, declara: “Para ser sincero, Neruda fue siempre un problema para mí; un desafío, un obstáculo que se ponía en el camino. Entonces había que pensar las cosas en términos de este monstruo” E segue: “Neruda no es el único monstruo de la poesía; hay muchos monstruos. Por una parte hay que eludirlos a todos, y por otra, hay que integrarlos, hay que incorporarlos. De modo que si ésta es una poesía anti-Neruda, también es una poesía anti-Vallejo, es una poesía anti-Mistral, es una poesía anti-todo, pero también es una poesía en la que resuenan todos estos ecos; de modo que no sé si es realmente justo decir que en la actualidad la antipoesia se puede definir exclusivamente en términos de Neruda” (PARRA, 2006b, p. 1037).

⁷ <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html>

⁸ <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html>

Carrasco, por sua vez, chega a pensar que a “antipoesía se ubica en el centro de la poesía posmoderna o contemporánea hispanoamericana” (1986, p. 74). E, com certo arrojo, encontra “un léxico, un estilo y una estrategia discursiva posmoderna” (1986, p. 75) em três incipientes poemas de Nicanor Parra (“Ensueño”, “Nostalgia” e “Silencio”) publicados em 1935 na seção “Sensaciones” de *Revista Nueva*.

No entanto, a antipoesia – entendida aqui como pós-moderna enquanto ruptura definitiva – não implica um corte total com as práticas tradicionais e vanguardistas. Marlene Gottlieb, por exemplo, lê o antipoema como “el vanguardismo llevado al pueblo, hecho accesible a todos”, e afirma que “la antipoesía es la versión chilena del surrealismo” (1993)⁹. Mesmo assim, a antipoesia não passou a integrar o panorama das vanguardas do qual participaram Vicente Huidobro e Pablo Neruda, entre outros. Não somente por razões cronológicas, mas também por razões próprias que sustentam, em grande medida, os fundamentos da antipoesia de Parra: transcender criticamente o hermetismo e o idealismo vanguardistas, os quais teriam distanciado a poesia de seu público leitor.

De qualquer modo, a antipoesia reelabora, agudiza e supera alguns dos aspectos da vanguarda, como escreve Federico Schopf:

Su relación con la tradición de poesía culta en Chile es doble: por una parte, constituye una violenta ruptura con la poética establecida, esto es, con los modos de hacer poesía y comprender al poeta anteriores al vanguardismo, pero también es una contraposición decidida a algunos de los rasgos que adoptó parte de la poesía elaborada a partir del vanguardismo. Al discurso poético del modernismo, a la autocomprensión elevada de su poeta, a su sublimación de la realidad, al carácter “poético” de los motivos, personajes y objetos de que trataba, a su restricción programática de sus lectores, la antipoesía opone el carácter tradicionalmente no poético de su discurso y de gran parte de sus motivos, la nivelación del antipoeta y sus figuras con el resto de los ciudadanos, la desublimación, la búsqueda de contacto con todos los lectores posibles, a los que se apela en tanto sujetos corrientes y no personalidades escogidas. Daría la impresión de que el antipoema tiene en común con los poemas del modernismo y el mundonovismo su supuesta “claridad poética”. Pero esto es sólo apariencia: en realidad, en el antipoema el lugar común es reemplazado por el lugar común prosaico (si se me permite hablar así), es decir, por un modo de claridad poéticamente sorprendente (2000, p. 133).

⁹ <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html>

Com isso, a antipoesia não só encerra na América hispânica, em termos líricos, uma época – a da vanguarda, etapa culminante da poesia moderna – mas também, por sua radicalidade, inaugura de forma definitiva outra que é a da pós-modernidade, dominante cultural atual (JAMESON, 2006) – que opera como um modo de constatar desencanto e ceticismo, inclusive burla, diante do predomínio e influência dos já tradicionais cânones modernos.

O ponto de partida da antipoesia seria o fracasso das vanguardas após suas tentativas de integrar arte e vida. A prática antipoética constitui, assim, uma aposta na possibilidade de se concretizar tal utopia. Daí a importância de alguns de seus procedimentos mais recorrentes, como as contínuas alusões referenciais e o constante uso de uma linguagem extraída dos hábitos coletivos.

No entanto, mesmo quando tal conjunção não se materializa nos antipoemas, o que estes conseguem, para além das vanguardas, é uma aproximação mais tangível e profunda entre esses dois pólos em questão, arte e vida. Para isso, a antipoesia não opera, como foi frequente nas vanguardas, em função de abolir a arte, mas em função de transformá-la com o propósito de conferir-lhe outro papel na sociedade. Assim, a imanência ou autonomia, tão característica da poesia moderna, conforme Hugo Friedrich (1991), não constitui um traço distintivo da antipoesia. Justo ao contrário, fica transgredida de diferentes formas: as práticas de intertextualidade e transtextualidade são duas das principais.

Outro aspecto característico da poesia moderna, para Friedrich (1991), é a dissonância. Se esta implica ambigüidade como consequência da tensão que deriva da comunhão entre o encanto dos sons e das palavras (que procedem de misteriosas motivações primigênicas) e o hermetismo de suas possíveis significações, na antipoesia perde sua vigência. A prática antipoética nega esta particular dissonância por meio de uma linguagem que recorre à comunicação habitual e à clareza expressiva. Assim, a antipoesia costuma rejeitar a figuração de uma linguagem especial para substituí-la por uma bastante “normal” que aproxima o verso à prosa e à denotação.

A encenação do mundo cotidiano, particularmente chileno e urbano com as problemáticas do homem médio que o habita, é outro dos elementos que desconectam a antipoesia da poesia moderna. A irrealidade sensível que a caracterizou extingue-se no antipoema, que, por sua vez, prefere explorar, mediante sua ficcionalização, o que poderia ser entendido em termos gerais como mundo real. O sujeito da enunciação no antipoema corresponde a uma espécie de anti-herói, um

ser degradado – e muitas vezes ridículo – que expõe suas limitações e contradições diante do absurdo de suas realidades. Não é a figura do vate oracular, tão comum na poesia moderna, que costumava tomar a palavra desde um espaço privilegiado em contraste com o homem comum e corrente. Mesmo quando compartilha com a poesia moderna certos aspectos de despersonalização, a antipoesia ocupa-se também de reinstalar na poesia um sujeito personalizado, como é o caso do Cristo de Elqui ou do próprio autor, Nicanor Parra, como nos seus *Discursos de sobremesa* (2006a). Em estreita relação com este sujeito da enunciação na antipoesia, o destinatário também apresenta características particulares.

Outro aspecto importante da poesia moderna é o que Friedrich (1991) denomina “transcendência vazia”. O mesmo implica a busca inefável de um fim impossível de se alcançar para superar uma profunda condição de desarraigamento. Na antipoesia, este tipo de intensidade desaparece. Mais do que ir em busca de uma transcendência, seja de que tipo for, o sujeito da antipoesia dedica-se a uma incessante tarefa de demolição desmistificadora.

Apesar destas diferenças, o certo é que a antipoesia ainda conserva, entre os próprios, vários aspectos da poesia moderna: o caráter metapoético, a consciência formal e a despersonalização do falante. No entanto, tal conservação implica que tais aspectos sejam considerados, dentro da antipoesia, como aspectos que foram alterados. A consciência formal na antipoesia, por exemplo, está presente não para outorgar à forma um valor autônomo a respeito do seu significado, mas para transgredi-lo e distorcê-lo. Do mesmo modo, a antipoesia retém das vanguardas certos materiais, como a montagem, os resíduos lingüísticos, o *collage*, a dessublimação artística e as imagens surrealistas. Tal redenção não implica mera extensão do já produzido, mas uma reelaboração, muitas vezes desconstrutiva, atravessada pela paródia e a ironia.

No livro de entrevistas *Conversaciones con la poesía chilena* (2007), de Juan Andrés Piña, o próprio Nicanor Parra reconhece a dimensão pós-moderna da antipoesia, e o faz com o propósito de contrapô-la ao modernismo e às vanguardas. Afirma também que várias etapas e vivências de Parra o colocaram em contato mais direto com experiências pós-modernas: entre elas, sua relação com o mundo do saber científico, a influência de Marcel Duchamp, a amizade e o companheirismo que manteve com vários representantes da geração *beat* nos Estados Unidos e sua estadia nesse país e na Inglaterra, o que o

aproximou das sensibilidades de uma sociedade correspondente ao pós-industrialismo ou capitalismo tardio. Do mesmo modo, assinala a importância que significou para Parra o desafio de escrever em uma época em que, no Chile, o panorama literário estava carregado de um ar denso de rivalidade e protagonismo, por ocupar um espaço fundador, entre Vicente Huidobro, Pablo Neruda e Pablo de Rokha. Este desafio repercutiu de tal maneira em Parra até o ponto de levá-lo a reagir com um tipo de textualização sustentada poderosamente em um gesto antitotalizador, desmistificador e contestatório contra esse tipo de poesia tricéfala problematicamente dirigida pelos poetas mencionados.

Na antipoesia constata-se uma incredulidade para com os grandes relatos: o cristão, o marxista e o capitalista. Textos como “Padre nuestro”, “Acta de independencia”, “Regla de tres” e “Inflación”, da obra *La camisa de fuerza*, que faz parte da antologia *Obra gruesa* (1969), assim o evidenciam. O antipoema opera como uma prática desconstrutiva contra os três grandes relatos já mencionados. O antipoema desestabiliza as “verdades” que cada relato propugna. As verdades são questionadas mediante a burla e a ironia, e a escolha da palavra, que procede do ceticismo, finaliza expondo o sujeito da enunciação em toda sua liberdade, mas também em toda a vulnerabilidade e erradicação que advêm como consequência de experimentar a existência sem amparo de nenhuma segurança ou fé, tal e como sucede no texto intitulado “¡Socorro!”:

¡Socorro!

No sé cómo he venido parar aquí:
Yo corría feliz y contento
Con el sombrero en la mano derecha
Tras una mariposa fosforescente
Que me volvía loco de dicha

Cuando de pronto zas un tropezón
Y no sé qué pasó con el jardín
El panorama cambió totalmente:
Estoy sangrando por boca y narices.

Realmente no sé lo que pasó
Sálvenme de una vez
O dispárenme un tiro en la nuca
(PARRA, 2006b, p. 191).

A incredulidade antipoética redonda não só na articulação das grandes verdades que vêm se mantendo até a modernidade, mas na oposição total de propor outro grande relato. Nesse sentido, a antipoesia pode ser considerada como o relato da negação, o relato do não-relato, cujo niilismo abre este tipo de textualização à possibilidade do “vale tudo”, na medida em que o paradoxal, o insólito e o libertino por fim podem operar em toda sua plenitude. A quinta seção do texto “Cartas del poeta que duerme en una silla”, de *Otros poemas*, também publicado em *Obra gruesa* (1969), assim o manifesta:

V

Jóvenes
 Escriban lo que quieran
 En el estilo que les parezca mejor
 Ha pasado demasiada sangre bajo los puentes
 Para seguir creyendo – creo yo
 Que sólo se puede seguir un camino:
 En poesía se permite todo.
 (PARRA, 2006b, p. 233).

O pós-modernismo também constitui uma época em que as tecnologias e os meios de comunicação massiva foram incorporados à experiência vital do ser humano. Para Fredric Jameson (2002), isso ocasiona um “ocaso dos afetos”, isto é, um novo tipo de superficialidade, proveniente de uma cultura determinada em grande medida pelo protagonismo que a imagem ou o simulacro, que debilitou o marco tradicional de emoções que configurava o sujeito da modernidade, caracterizado, para Jameson, pelas psicopatologias do ego burguês através de certas intensidades fortes como a angústia e a alienação. Em *Versos de salón* (1962), os meios de comunicação não só impõem uma temática, mas também um ritmo vital ao discurso antipoético. Mais do que *collage* de títulos de jornal, o texto “Noticiario 1957” dá a impressão de um bombardeio sonoro de um noticiário radiofônico. Eis o início do texto:

Noticiario 1957

Plaga de motonetas en Santiago.
 La Sagan se da vuelta en automóvil.
 Terremoto en Irán: 600 víctimas.
 El gobierno detiene la inflación.

Los candidatos a la presidencia
 Tratan de congraciarse con el clero.
 Huelga de profesores y estudiantes.
 Romería a la tumba de Óscar Castro.
 Enrique Bello es invitado a Italia.
 Rossellini declara que las suecas
 Son más frías que témpanos de hielo.
 Se especula con astros y planetas.
 Su Santidad el Papa Pío XII
 Da la nota simpática del año:
 Se le aparece Cristo varias veces.
 [...]
 (PARRA, 2006b, p. 132).

Vários textos de *Versos de salón* corroboram esta forma caótica, delirante e desconexa de textualização, como o evidencia, por exemplo, “Se me ocurren cosas luminosas”. “Se me pegó la lengua al paladar”, da mesma obra, é tido pela crítica como “escritura esquizofrênica”. Jameson, baseado em Lacan, entende a esquizofrenia como uma ruptura na cadeia significante, isto é, nas séries sintagmáticas de significantes entrelaçadas que formam uma enunciação ou um significado e, de acordo com isso, o sujeito esquizofrênico “se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados com o tempo” (2002, p. 53).

O sujeito de “Se me pegó la lengua al paladar” reproduz, efetivamente, uma experiência dessa ruptura de significantes, incapaz de restabelecer continuidade na linguagem ao longo do curso temporal. Na verdade, está inserido em um presente constante e fragmentado:

Se me pegó la lengua al paladar

Se me pegó la lengua al paladar
 Tengo una sed ardiente de expresión
 Pero no puedo construir una frase.

Ya se cumplió la maldición de mi suegra:
 Se me pegó la lengua al paladar.

¿Qué estará sucediendo en el infierno
 Que se me ponen rojas las orejas?
 Tengo un dolor que no me deja hablar
 Puedo decir palabras aisladas:
 Árbol, árabe, sombra, tinta china

Pero no puedo construir una frase.

[...]

(PARRA, 2006b, p. 123).

No entanto, tem sido a própria antipoesia de Nicanor Parra, em sua extraordinária versatilidade, que marcou época na história da poesia chilena desde o seu surgimento, ao ponto de ser possível encontrar em diversas antologias poéticas a distinção entre um “antes” e um “depois” de Parra. É, pois, neste sentido que estabelecer “seu” lugar no cenário poético chileno torna-se tão complexo e problemático, além do que, os anos 50, época em que emerge a antipoesia, concentraram uma variedade de fenômenos de grande importância cultural, de modo que situar a antipoesia nesse âmbito espaço-temporal implica assumir diversas densidades que vão do tecnológico ao social e do psicológico ao ambiental.

De forma sumária, a antipoesia emerge como tal na época de concentração das maiores eclosões do século XX: época de planetarização do homem e dos conflitos (duas guerras mundiais, em que a segunda marca o fenômeno histórico do poder autodestrutivo do homem: Hiroshima marca a planetarização da morte nos anos 40), com a posterior época de globalização dos meios de comunicação de massa (a televisão trará a sincronia e a homogeneização cultural nos anos 50); época da globalização ideológica (não só no que diz respeito à política e à economia de blocos, mas também à ideologização da técnica nos anos 60 e 70); e a atual época de revoluções científicas e tecnológicas (a passagem da revolução industrial à revolução cibernética e informacional).

No âmbito social, os anos 50 não só trouxeram a guerra fria no político, mas também a dissidência ao projeto cultural burguês chamada dissenso interior, isto é, a emergência de grupos juvenis rebeldes ao *establishment*: primeiros arranques de libertação que darão lugar, nos anos 60, aos movimentos contraculturais hippies, yippies, gays, feministas, além dos grupos étnicos minoritários, dos movimentos estudantis e trabalhadores. No contexto das ciências sociais, enfrentavam-se as 3M (Marx, Marcuse e Mc Luhan) e, na filosofia, as 3H (Hegel, Husserl e Heidegger), junto ao existencialismo e ao freudismo. A atmosfera revolucionária chegava, por certo, às artes e à literatura: ao elitismo vanguardista segue-se a *pop art* e as múltiplas variações do que mais tarde denominar-se-á “populismo estético” e os diversos “realismos”; assim, começam a sair de cena as escolas e os movimentos “estéticos” em prol da proliferação e da diversidade.

No continente latino-americano, as transformações pareciam afetar de modo diferente e com intensidade desigual. As mutações sociais pareciam veicular-se por mediações ideológicas: os olhos não estavam postos em Berkley ou Kent, mas em Cuba. Os artistas, escritores e intelectuais continuavam atuando sob o prisma ideológico.

Foram muito poucos os que compreenderam o que estava acontecendo na cultura, os que souberam integrar as novas condições psicossociais em curso ou que depuseram as desgastadas ferramentas de luta intelectual e social. O clima social e cultural latino-americano seguiria seu caminho de contradições nesta época de mudanças. Com os olhos no Norte, seus sonhos oscilavam entre o paraíso americano e o soviético.

Artistas e intelectuais politicamente menos ideologizados refugiavam-se nas propostas liberais européias, mas nenhum – exceto os crioulistas antimodernistas – soube distanciar-se do peso cultural eurocêntrico. O devir local e global da cultura, o devir antiideológico, anticientificista, antiartístico parecia não haver penetrado no mundo cultural latino-americano.

Essa época não poderia ser, no entanto, propícia para a literatura hispano-americana, pois a deshomonogização e a diversificação da literatura e do gosto, a proliferação e a globalização dos modelos, marcam o início de processos desestruturantes, os quais, por sua vez, são a condição necessária para o início de novos processos discursivos e escriturais mais complexos. E aqui não só se trata de um devir literário mais complexo, mas, principalmente, de um devir não literário da literatura. No século XX, os diversos gêneros literários são problematizados como nunca antes, isto é, tanto as possibilidades literárias e não literárias ou artísticas e não artísticas do discurso.

Em seu livro de ensaios *Crítica cult*, Eneida Maria de Souza estuda a crítica literária e cultural na contemporaneidade percorrendo sobre a literatura e a sua função na pós-modernidade, sobre o exercício de criação e as artes, sobre a liberdade e o futuro, entre outros temas. No ensaio “O não-lugar da literatura”, afirma que a “função da crítica da literatura é a de não constituir um lugar especificamente literário, mas de deslocar todos os lugares teóricos e literários” (SOUZA, 2002, p. 84). E conclui o texto dizendo que “a alta cultura encontra-se, paradoxalmente, disseminada nas baixas esquinas do mundo: nos viadutos de Nova York, na bolsa de valores de Tóquio e no centro das maiores cidades brasileiras” (SOUZA, 2002, p. 88). Essa disseminação da alta cultura/baixa literatura em contraste com o popular encontra-se em

Nicanor Parra. Na antipoesia, não há lugar para sonhos de perfeição na poesia. A vida de todos os dias é o seu lugar, pois, como diz um artefato:

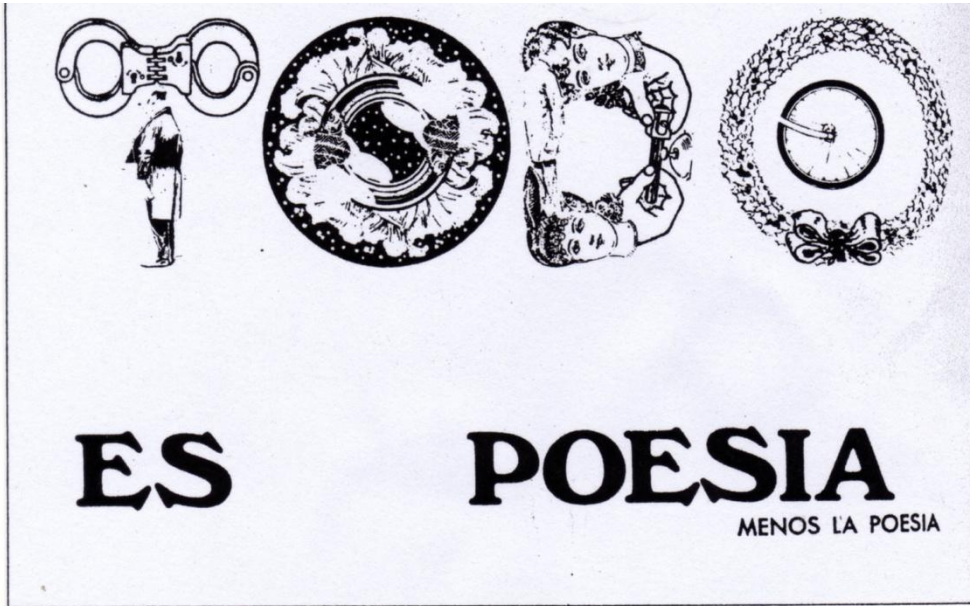


FIGURA 26 – Artefato (4).
Fonte: PARRA, 2006b, p. 420.

Quando o antipoeta se volta para as artes visuais, o que faz, segundo Parra, é *basurarte* (lixo-arte) ou sobras de arte. Na exposição *Obras públicas* (2006), sua proposta plástica provém das vanguardas, de Marcel Duchamp (ready-made), onde não se trata de mostrar um ofício decorativo com as coisas, mas de fazer falar as coisas pelos seus reveses. A antipoesia é o big bang da cultura contemporânea, isto é, a proposta de Nicanor Parra é buscar a “recuperación de un equilibrio para el sujeto, pero el mismo movimiento busca hacerlo emerger en un orden simbólico complejo adecuado a nuestro actual hábitat” (CUADRA, 2004, p. 6-7). Ela vai em sentido contrário à própria poesia moderna, que

ha ido perdiendo paulatinamente plausibilidad en el nuevo escenario cultural, escenario configurado, como se sabe, no bajo las premisas de la

ilustración y de la imprenta, sino bajo el ambiente generalizado de los medios de comunicación de masas (CUADRA, 2004, p. 6).

Para César Cuadra, a escrita conhecida como antipoesia emerge no próprio momento em que a poesia modernista entra em colapso. Havendo cumprido com os critérios de aceitabilidade (tanto de crítica como de público), modificou e, com isso, excedeu os pressupostos estéticos e culturais do discurso poético (modernista), ainda que a crítica tradicional continue adotando instrumentos de análise provenientes do modernismo, de modo a efetuar uma leitura estetizante, pois esta não dá acesso à complexidade contraditória da antipoesia, que é justamente seu aporte revolucionário.

A crítica impressionista, como a de José Miguel Ibáñez-Langlois, define: “el antipoema se llama así con propiedad, pues sólo subsiste en una relación dialéctica con el ‘otro’ poema, del que secretamente se nutre”, e, nesse sentido, a antipoesia está em

una relación semejante [...] que une y separa a Marcial como antipoeta de Ovidio, a François Villon del Dante, a Quevedo de Garcilaso, a Heine de Hölderlin, a Benn de Rilke, a Rimbaud de Gautier, a Max Jacob de Valéry, a Whitman de Longfellow, a Browning de Tennyson, a Michaux y Prévert de Breton y Aragon, a León Felipe de Jorge Guillén, a Ernesto Cardenal de Octavio Paz.... [...]. Así se trenzan en la historia poética lo dionisiaco y lo apolíneo, lo romántico y lo clásico, la ironía y el lirismo, el evento existencial y la perfección esencial (2003, p. 23-24).

De modo similar é a nota de Mario Benedetti: “El antipoema, en términos chilenos, representa algo así como un anti-Neruda”¹⁰, assim como de Hugo Montes:

¿Poesía? ¿Antipoesía? Es cosa sin importancia. En alguna forma, todo recodo en la historia de la literatura es antiliterario. Por lo menos, es reacción contra una literatura que se imponía, que triunfaba y estaba de moda [...] Será la poesía anti antipoética, como la actual antipoesía lo es: poesía de otro modo, inesperada y sorprendente. Pero poesía siempre (1970, p. 14-15).

A antipoesia responde a essas postulações:

¹⁰ Revista *Apsi*, Santiago, n. 407, dezembro de 1997. Número especial dedicado a Nicanor Parra.

Sin Mistral, sin Huidobro, sin Neruda
no hay antipoesía

Y ADEMÁS

retiro lo dicho.¹¹

Para uma crítica marxista, como a de Álvaro Salvador, o antipoema “es ese producto ideológico inscrito en el proceso de lucha ideológica de la burguesía criolla, dentro de la ideología nacional chilena, esgrimido desde su proyecto contenidista y opuesto al formalismo sustancialista dominante” (1975, p. 67-68). A antipoesia responde:



FIGURA 27 – Artefato (5).
Fonte: PARRA, 2006b, p. 400.

¹¹ Inédito de Nicanor Parra.

Para a crítica hermenêutica de Federico Schopf,

En los antipoemas comienza – en el ámbito hispanoamericano – una lectura inédita de la condición histórica del hombre. En este sentido, son ellos también poemas, pertenecen al género literario, trasladan lo real histórico a la distancia de la imagen estética y proponen esta imagen a su plenificación existencial (2000, p. 132-133).

Por sua vez, Marlene Gottlieb afirma que

Parra también se inspira en la obra de estos iconoclastas y rebeldes contra la tradición poética: los poetas goliardos, Apollinaire, Breton, Prévert, Mayakovsky, el Neruda de *Hacia una poesía impura* y Eliot, para nombrar sólo los más sobresalientes. Así, a pesar del prefijo, la antipoesía pertenece a toda una tradición de poesía, a la poesía antiintelectual, burlesca, coloquial (apud CARRASCO, 1990, p. 34; 36).

Por fim, Iván Carrasco assim descreve a antipoesia:

Es cierto, el poema no es más que un poema a primera vista, un cierto tipo de poema. Pero *no es un poema convencional, sino un poema que transgrede las reglas del poema*. El antipoema comparte el “régimen de lectura” general de la literatura, pero ha conseguido validar un régimen específico que legitima como literario un cierto tipo de texto transgresor de la verosimilitud instaurada por la literatura anterior, que se construye, por lo tanto, con los elementos textuales excluidos por la literatura (1990 p, 36, grifo do autor).

A antipoesia responde:

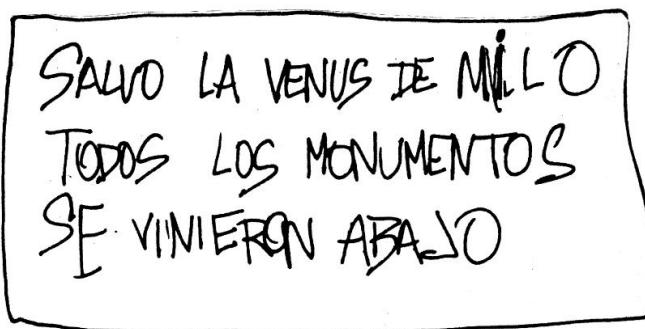


FIGURA 28 – Artefato (6).
Fonte: PARRA, 2006b, p. 548.

Esta operação crítica sustenta sua coerência como inscrição que funciona dentro dessa imagem da linguagem chamada metafísica e, nela, dentro de sua cadeia lógica, pulsional e conceitual. Esta imagem metafísica e estética – no sentido restrito – é a que regula, ao mesmo tempo que possibilita, a produção do discurso crítico e a que imprime o selo logocêntrico desta prática crítica.

Conforme Cuadra (2004; 2002), o que se reivindica aqui é a necessidade de abrir-se à complexidade. Tais inscrições desconstrutivas – como a antipoesia – promovem e trabalham “algo” que em um sentido tem a ver com a crítica, mas que, em outro, escapa-lhes de um modo essencial. Esse “algo” anunciado subjaz todas as inscrições críticas anteriormente resenhadas e diz respeito tanto às condições de aceitabilidade e legitimidade da antipoesia como às de seu estatuto discursivo. A antipoesia é aceita como discurso plausível (tanto para a crítica especializada como para o público em geral), mas tal plausibilidade só é registrada em condições que se pode chamar artisticidade moderna. Esse “algo” como inscrição, portanto, refere-se a que as leituras/escrituras estéticas resenhadas não só dão a conceber a complexidade do jogo discursivo e escritural antipoético, mas é o próprio dispositivo crítico que foi colocado na cena de seu jogo, anunciando, assim, a clausura de sua operatividade e funcionalidade.

Em outras palavras, a crítica literária tradicional, frente à complexidade antipoética de Nicanor Parra, continua lendo-a como “simples” literatura (no sentido restrito ou moderno do termo), pois o paradigma esteticista também encontrará sua problematização na própria articulação do discurso antipoético. No mais, são essas discursividades que problematizarão não só as histórias literárias, mas o próprio conceito de história, literatura, arte, discurso, e, finalmente, de escritura.

2.2 Antipoesia: uma poética complexa

A partir da segunda metade do século XX, as práticas estéticas tornaram-se ainda mais relevantes, uma vez que são o veículo através do qual a cultura de um povo transmite suas transformações (*Bindulgen*) no que se refere à condição humana (LYOTARD, 2006). No âmbito latino-americano, Octavio Paz assim se expressa:

El poema funda al pueblo porque el poeta remonta la corriente del lenguaje y bebe en la fuente original. En el poema la sociedad se

enfrenta con los fundamentos de su ser, con su palabra primera. Al proferir esa palabra original, el hombre se creó. Aquiles y Odiseo son algo más que dos figuras heroicas: son el destino griego creándose a sí mismo. El poema es mediación entre la sociedad y aquello que la funda. *Sin Homero, el pueblo griego no sería lo que fue*. El poema nos revela lo que somos y nos invita a ser eso que somos (2003, p. 41, grifo nosso).

A atual crise de legitimidade, inclusive de aceitabilidade dos discursos modernos, deve-se a que, a partir de meados do século XX, experimentou-se um desenvolvimento sem contrapeso por parte do que se denomina cultura tecnocientífica nas sociedades capitalistas. Isto explica que os relatos provenientes da cultura tradicional e moderna (ou ilustrada) tenham perdido quase todo seu poder de adesão e até sua plausibilidade. Está-se, assim, diante de uma situação extremamente complexa e inédita, daí que enfrentá-la exige novas ferramentas e novos desafios, que, por sua vez, impõem contradições cuja radicalidade ultrapassa as concepções herdadas ou metafísicas, como assevera Lyotard:

La tecnociencia actual realiza el proyecto moderno. El hombre se convierte en amo y señor de la naturaleza. Pero, al mismo tiempo, la desestabiliza profundamente, ya que bajo el nombre de “la naturaleza”, hay que contarse también todos los constituyentes del sujeto humano (1996, p. 32).

No contexto de eclosão da cultura tecnocientífica e dos meios de comunicação de massa, a aceitação ou a rejeição das práticas narrativas põe à prova não só seus critérios de legitimidade e aceitabilidade, mas, sobretudo, o modo de habitar o mundo, de habitar os signos e suas forças. Neste sentido, Jean Baudrillard realiza um diagnóstico notável do século XX:

Se fosse preciso caracterizar o atual estado de coisas, eu diria que é o da pós-orgia. A orgia é o momento explosivo da modernidade, o da liberação em todos os domínios. Liberação política, liberação sexual, liberação das forças produtivas, liberação das forças destrutivas, liberação da mulher, da criança, das pulsações inconscientes, liberação da arte. Assunção de todos os modelos de representação e de todos os modelos de antirepresentação. Total orgia de real, de racional, de sexual, de crítica e de anticrítica, de crescimento e de crise de crescimento. Percorremos todos os caminhos da produção e da superprodução virtual de objetos, de signos, de mensagens, de ideologias, de prazeres. Hoje, tudo está liberado, o jogo já está feito e encontramos-nos coletivamente

diante da pergunta crucial: O QUE FAZER APÓS A ORGIA? (2008, p. 9).

Para além do nome que se quer dar aos processos em curso, o que não parece apresentar dúvida é que estes afetam multidimensionalmente o dispositivo geral da civilização ocidental e, a partir dela – pela via da globalização e da informatização – as demais comunidades do planeta. Assim, a era do pragmatismo tecnocientífico exige dos relatos critérios de produção e aceitabilidade que já não são os pertinentes aos da era técnico-ilustrada. De fato, esta época, desenvolvida sob o cartesianismo, com seu regime discursivo logicista, categorial e hierarquizado, expulsou de seu projeto cultural e estético justamente o que hoje retorna em grande escala através dos meios de comunicação de massa. No entanto, a atual expansão do campo cultural não atua somente em direção à integração do excluído, mas também em direção à desintegração ou à problematização do herdado¹². Isto permite explicar a crise generalizada – não o fim – dos gêneros literários tradicionais. Crise não só no interior da literatura, mas também dela com os demais gêneros da escritura, tais como a filosofia, história, teoria etc. Crise, portanto, do que se considerava também sua externalidade absoluta por não literário, não artístico, não estético, não cultural. Daí a eficácia e a potência alegórica do mencionado artefato parriano:

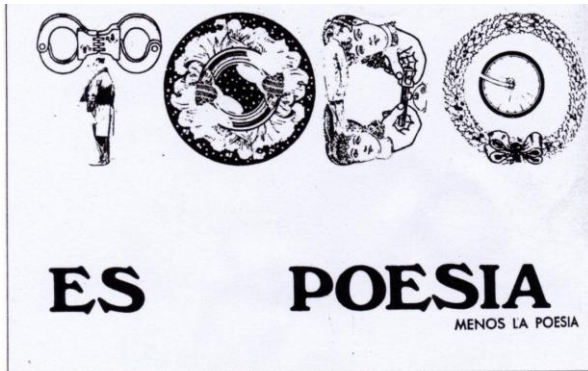


FIGURA 29 – Artefato (7).

Fonte: PARRA, 2006b, p. 420.

¹² Walter Benjamin (1984), na figura da alegoria, anuncia a ruína da arte e da literatura na época do barroco alemão: as obras eram autênticas “montagens inorgânicas”. Mais tarde, os vanguardistas farão da inorganicidade de suas montagens a última manifestação da morte da arte.

Essas questões adquirem renovada pertinência no mundo atual, uma vez que elas coincidem com o próprio momento em que as práticas narrativas se disseminam em um esteticismo caracterizado pela incapacidade de criar formações plausíveis em um mundo cuja complexidade não se deixa reduzir à simplicidade herdada do dispositivo histórico. Portanto, torna-se necessário abordar a concepção metafísica da escritura, uma vez que a concepção pós-metafísica da linguagem mostra que o sistema de escritura – incluindo o estético – é solidário com a ordem simbólica: por isso a cena da escritura é também a cena da Natureza em um sentido dialógico: ambas instâncias se co-produzem, por mais que seja através da escritura que se vivencie a Natureza. No mais, nem toda produção estética ampara-se sob a proteção reducionista do esteticismo. É o que se pode observar, por exemplo, em textos desconstrutivos onde o labor discursivo articula as práticas modernas; tal labor implica, necessariamente, a problematização das formações em uso. As escrituras desconstrutivistas inscrevem uma reformulação complexa da imagem do mundo e, sobretudo, uma articulação, também complexa e ativa, do princípio de realidade nas comunidades onde circulam. De fato, se se considera o avançado processo de desestruturação psíquica e social do mundo moderno, a problematização das legitimidades e a crise do esteticismo, pode-se compreender por que a antipoesia de Nicanor Parra situa-se como verdadeiro relato: nela cumprem-se e se complexizam os critérios herdados e, sobretudo, encarrega-se da demanda fundamental de toda prática discursiva em tempos de barbárie ecocídica: trabalhar por uma cultura da sobrevivência, ou, se se prefere, por uma ecologização da escritura. Compreende-se, assim, por que as transformações em curso (e não só as derivadas dos *mass media*) preparam o surgimento da antipoesia de Nicanor Parra, pois ela encarna radicalmente a crise dos relatos na contemporaneidade:

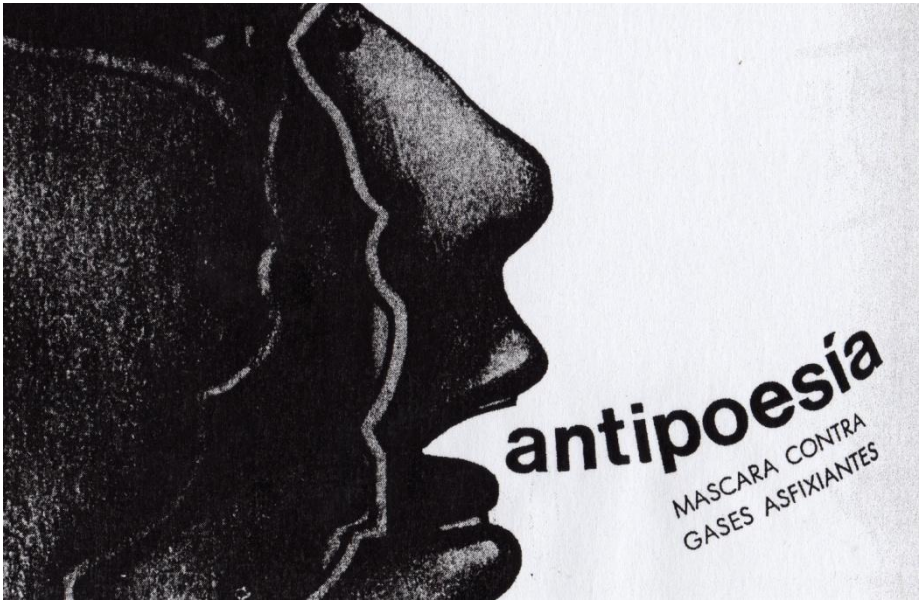


FIGURA 30 – Artefato (8).

Fonte: PARRA, 2006b, p. 462.

É a encenação em curso desta sorte de desestruturação psíquica, social e até civilizacional que permite Edgar Morin dar conta de um fato sem dúvida maior, pois, se é certo que, em um sentido, encerra-se esse ciclo chamado História, também é certo que a globalização, por um lado, reinicia-a, ainda que sob um novo estatuto: o da idade de ferro planetária. Morin é, no entanto, cauteloso ao anunciar esta nova idade para a humanidade. De fato, sem fazer alusão aos componentes ambíguos e até contraditórios que constituem tal processo, o pensador francês sublinha também os componentes de sua indeterminação e incerteza:

a diferença com a antiga idade de ferro – que foi onde se forjou a civilização técnica – é que esta não levou nela a ameaça de aniquilação da humanidade, em troca a atual, em seu extremo desenvolvimento técnico, permite, por sua vez, a gênese da humanidade planetária e sua destruição apocalíptica (2003, p. 342).

Se se aceita a mudança de ambiente social e cultural alcançado pelo próprio desenvolvimento histórico através da fusão da ciência e da técnica, pode-se explicar, pelo menos, dois acontecimentos

fundamentais: o da perda de adesão por parte do público aos antigos relatos fundadores da modernidade (que são os discursos imperantes) e o da impotência destes para dar conta da magnitude e da complexidade das transformações em curso. Isto é, a era tecnocientífica não só significa, mas glorifica a ruína dos discursos e saberes herdados (LYOTARD, 2006). Se se considera que foram os próprios saberes herdados que possibilitaram a emergência dos progressos e revoluções que levaram ao atual império tecnocientífico, a simplicidade herdada deve ser necessariamente mantida, ainda que seja em forma de ruína, pois, conforme Morin (2008), a simplicidade é imanente ao campo de possibilidade de complexidade. Assim, não existe complexidade pura, pois ela está tecida simultaneamente de e contra as simplicidades herdadas. Neste sentido, as próprias tecnociências abriram o campo de possibilidade para a emergência da complexidade, sendo elas prisioneiras do paradigma da simplicidade. Eis uma possível compreensão dos relatos pós-modernos, pois estes se manifestam contraditórios e paradoxais em todos os níveis. Aqui, por exemplo, não só retorna o herdado, mas, uma vez instalado em uma nova trama, é lançado ao esquecimento:

Sin Mistral, sin Huidobro, sin Neruda
no hay antipoesía

Y ADEMÁS

retiro lo dicho.

Portanto, não se trata só de reelaborar o sensível com o inteligível, o popular com o culto, o clássico com o moderno, o artístico com o não artístico, o arcaico com o histórico, mas também de rearticular tudo isto a partir do novo cenário sociocultural, indo além da oposição entre cultura ilustrada e pragmatismo tecnocientífico. Anuncia-se, pois, um novo ciclo e com ele a necessidade de recuperar o herdado, mas em um novo cenário: é o momento de transformar o conhecido, reelaborando-o complexamente. A poética da contradição – como a antipoesia de Nicanor Parra é conhecida – permite vivenciar o modernismo a partir de um horizonte ecologizado, isto é, estabelecendo a mesma distância com a qual o antipoeta articula seu relato e coloca à prova a experiência estética do mundo. Contra qualquer forma de apropriação, a antipoesia trabalha o princípio de realidade que sustenta a

estrutura deliberadamente exterminadora do constructo estético-metafísico ao constructo ideológico-capitalista. Para tanto, distancia-se do elitismo ilustrado e do populismo pragmático. A antipoesia, sem abandonar seu legado histórico, trabalha contra o torpor que gera o esteticismo e contra a própria satisfação que exala o espetáculo de massas, abrindo caminho entre ambos para gerar um mundo plausível para um indivíduo concreto: “Ustedes están asistiendo a los funerales del yo poético / Que reventó por exceso de delicadeza” // (PARRA, 1983, não paginado).

Aqui, o sujeito da antipoesia não se acha preso à linguagem nem à tarefa metafísica, pelo contrário, distancia-se e trabalha sistematicamente essa sujeição cultural. Imerso no ambiente criado pelas tecnologias, está em condições de admitir a plausibilidade de discursividades operativas no paradigma da pós-modernidade. Aqui é onde se fala, segundo critérios que satisfazem condições tecnocientíficas e narrativas emergentes, de discursividades pós-modernas complexas em oposição às pós-modernas simples. O singular desta distinção é que se encontra afeita ao desconcertante princípio de indecidibilidade, pois, se bem as discursividades pós-modernas complexas encontram condições descritíveis, estas não permitem ser avaliadas pelos critérios e instrumentos herdados. Este princípio é fundamental no cenário inaugurado pelas discursividades emergentes. De fato, se estas discursividades colocam à prova a maquinária lógica e discursiva do esteticismo, fazem-no através deste princípio, que é o que permite suspender todo juízo categórico simples sobre o que o dispositivo herdado – o metafísico – assinalava tão claramente no que se refere ao que *é e não é* poesia, arte, saber, verdade, relato etc. Este estatuto discursivo complexiza todo ordenamento escritural e, com isso, toda tentativa de apropriação de significação em qualquer domínio.

Deste modo, a emergência da complexidade antipoética deve-se ao próprio desenvolvimento histórico que criou as condições para esta evolução, pois a globalização devolve o sentido local de pertença, a homogeneização impulsiona a heterogeneidade, o simbólico torna-se concreto, o sujeito se dissemina, o desenvolvimento tecnológico produz o colapso ecológico etc. Este processo de desestruturação ou de esquizofrenia social potencia a necessidade de se reorganizar o horizonte simbólico, gera a emergência de um novo comércio entre os indivíduos e seus signos, entre estes e seu contexto. A antipoesia aceita este desafio tal como acontecia em tempos arcaicos, quando a escrita auto-regulava a cultura. Sem deixar de se considerar um fim em si

mesma – pois é uma escritura que se sabe relato, em última instância, simulacro do real – alude (*ludens*), isto é, joga metonimicamente com o mundo do leitor. A partir do enfoque organizacional complexo ou disseminante, o campo de leitura possibilitado por esta escritura coloca em circulação um dispositivo cuja natureza operacional consiste justamente em inscrever e transcender o regime de frase pragmático-performativo posto em movimento pelo tecnocientificismo. Esta bidimensionalidade permite compreender também porque a antipoesia *é e não é* poesia, literatura, saber, relato etc. Sua trama tece e destece a simplicidade reinante sendo este elemento de complexidade o que introduz aquilo que constitui uma das mais relevantes condições discursivas pós-modernas: o trabalho desconstrutivo. Aqui situa-se outra das contribuições mais importantes desta escritura, posto que vem deslocando silenciosamente o sistema institucional da literatura. Este labor pluralista, lúdico e heterogêneo levado a cabo pela antipoesia torna relevante sua operação antiestética, uma vez que ambas trabalham para liberar e restaurar o equilíbrio discursivo e escritural em nossa cultura. Neste sentido, o prefixo “anti” não expressa somente o nome de um novo modo de *dizer*, mas, sobretudo, de *articular* o incremento de complexidade na época da orgia planetária e sua promessa ecológica.

Seu saber vislumbra-se tão distante de todo dogmatismo que, ao permitir o sujeito de adentrar no reino da linguagem, conforme Lacan, explicita que não existe fundamento para discurso algum, o que se pode ler no antipoema “Advierto”, de *Hojas de Parra*:

Advierto

lo primero que en todo lo que escribo
me sujeto al ala de una mosca

lo segundo que en todo lo que escribo
me sujeto al ala de una mosca
mejor dicho me aferro con dientes y muelas
lo tercero que en todo lo que escribo
me sujeto al ala de una mosca

etc etc

(PARRA, 1996, p. 118).

Ao sustentar um princípio de realidade ecológico ou, se se prefere, um princípio organizacional complexo, a antipoesia busca não só pensar o dispositivo metafísico, mas gerar uma mudança na conduta

de seus leitores. A antipoesia surge para trabalhar esse dispositivo histórico, buscando deixar atrás sua simplicidade lógica, daí sua natureza desconstrutiva. Busca, assim, reintroduzir na atualidade a função civilizadora da escritura:

Terminaré x donde debí comenzar

Ni socialista ni capitalista
 Sino todo lo contrario:
 Ecologista
 Propuesta de Daimiel:
 Entendemos x ecologismo
 Un movimiento socioeconómico
 Basado en la idea de armonía
 De la especie humana con su medio
 Que lucha x una vida lúdica
 Creativa
 igualitaria
 pluralista
 Libre de explotación
 Y basada en la comunicación
 Y colaboración de las personas
 A continuación vienen los 12 puntos
 (PARRA, 2006a, p. 65).

Querendo tornar consciente a complexidade do princípio de realidade ecológico, reinstala o conhecido em uma nova sintaxe e em um novo relato:

Advertencia

Yo no permito que nadie me diga
 Que no comprende los antipoemas
 Todos deben reír a carcajadas.

Para eso me rompo la cabeza
 Para llegar al alma del lector.

Déjense de preguntas.
 En el lecho de muerte
 Cada uno se rasca con sus uñas.

Además una cosa:
 Yo no tengo ningún inconveniente

En meterme en camisa de once varas.
(PARRA, 2006b, p. 89).

A modernidade foi um projeto de destruição de todo lugar comum e sua realização a deixou vazia e carente de plausibilidade como motor cultural. A modernidade, no entanto, encontra-se reinscrita (e recuperada) no emergente projeto pós-moderno, projeto que, por sua vez, converte o modernismo em lugar comum, lançando-o ao esquecimento). Parafraseando o próprio antipoeta, pode-se afirmar que o modernismo é um *cadáver que aún respira*, mas o faz como um lugar comum a mais na lógica do espetáculo pós-moderno. Assim, são as discursividades pós-modernas complexas que têm a tarefa de colonizar com seu incremento de complexidade o motor revolucionário que deixara vago o modernismo. Isto é, o pós-modernismo reinscreve os relatos modernos, pré-modernos e antimodernos de modo tal que possam coabitar em contradição em um topos comum que não os rejeite nem em seu dogmatismo excludente. A pós-modernidade, neste sentido, é a instância que possibilita processar e dar a conceber em complexidade o herdado e, desse modo, instaurar-se em oposição complexa ao lugar comum que ela promove. Em outras palavras, se tudo o que significa e promove o modernismo já é um lugar comum, um tópico, é justamente porque existe outro jogo mais complexo que o levou a seu descanso.

Se a época atual vive o que, no dizer de Lyotard (2006), é uma desestruturação social operada em seus núcleos organizacionais e identitários, na deslegitimação de seus metarrelatos, ideologias e filosofias etc, compreende-se, também, em toda sua radicalidade, a importância e a projeção da antipoesia: sua aposta por uma escritura articulada com os atributos da oralidade. De fato, o próprio Lyotard (2006) reconhece que a fala é a instância que começou a funcionar cada vez mais como autêntico laço social no atual estado de progressiva desestruturação psíquica e social. Compreende-se, assim, a eficácia da proposta antipoética, pois, diante do pragmático reconhecimento na fala como o último reduto do gregarismo, pode-se aceitar que seu projeto discursivo encontra condições plausíveis no novo cenário social e cultural.

Agora, talvez porque o campo textual do paradigma modernista simboliza e comunica a promessa de converter-se em lugar comum, esse converte-se inevitavelmente em fonte de todo conflito e em espaço agonístico ou de luta privilegiado. O pós-modernismo desdobra-se não como uma categoria estilística particular nem como uma categoria estética ou epistemológica a mais. A expansão de seu campo de ação

não consegue somente envolver o registro de singularidades, diferenças e processos em curso, mas consegue, pela via da globalização, planetarizar-se.

Tem-se afirmado que as condições tecnocientíficas atuais possibilitaram uma nova compreensão da sociedade, cultura, discursos e também da Natureza. Esta nova compreensão apresenta a possibilidade de re-significar o herdado, portanto, de recuperá-lo, reinscrevendo-o em um novo terreno, que é o das atuais condições gerais. Tecida pela promessa de constituir-se em uma etiqueta que faz habitar simbolicamente em um espaço/tempo comum, a pós-modernidade aparece como um campo aberto e propício à proliferação de identidades complexas e, com isso, à possibilidade de fazer coabitar pacificamente mundos específicos: as estéticas, ideologias, religiões, filosofias e sabedorias arcaicas as mais diversas e heterogêneas, enfim, tudo aquilo que constitui o legado humano como espécie simbólica. Isto está na promessa aberta pelo campo de possibilidades tecnocientíficas, mas os relatos ainda não souberam ou puderam desligar-se do lastre de simplicidade mutiladora e dar o passo à complexidade regeneradora. De fato, aqueles que temem este novo território simbólico temem também o dissenso, o pluralismo, a indeterminação, a autonomia. Pode-se afirmar que a etiqueta chamada pós-modernidade é um nome apropriado para denominar a incerteza, mas também é um nome apropriado para a emergência de todo jogo, palavra a qual se deve outorgar todos os poderes. Contrasta, portanto, o uso que seus adversários dão à etiqueta, pois, para estes, o pós-modernismo parece mais um niilismo ascético e bárbaro do que a condição de possibilidade de uma maior plenitude individual, social, cultural e ecológica.

Em sua condição pós-moderna, as práticas discursivas possuem escassa capacidade para transmitir complexidade. O paradoxal do discurso antipoético é o fato de justamente instalar-se nessa dimensão do discurso, isto é, poética, pois, na era moderna, nada tem menos influência do que o discurso poético. Ainda que seja para transformá-lo, o antipoeta inicia seu jogo no espaço mais inverossímil, a fim de incorporar complexidade à ordem simbólica. Estranho paradoxo, dir-se-á. De fato, recupera-se o herdado através de sua repetição diferida, instalando o leitor no mundo da ruína, da alegoria e, mais profundamente, no pastiche, só que os motivos deste já não são os herdados. O acontecimento pós-moderno na literatura instala-se, pois, como uma grande brincadeira onde a própria escritura deixará de ser lida como simples literatura. É esta condição irredutivelmente

contraditória que anuncia o acontecimento pós-moderno, acontecimento que inevitavelmente terá em seu horizonte o converter-se em expressão vívida do simulacro do existente: daí a natureza complexa de seu espaço-temporalidade dividida e evanescente. A estética, aqui, possui um papel fundamental, pois devém condição moderna como parte do legado das formações ecocídicas, legado que a antipoesia intervém. Um dos elementos fundacionais da estética moderna, a interpretação, tem sido a chave de todas as metodologias havidas na modernidade: a obra artística – e não somente ela – parece estar feita para ser interpretada. Umberto Eco (2008) afirma que a autonomia e o hermetismo da obra moderna não só a distanciam do público, mas fazem com que este prefira as interpretações da crítica, pois ali reconhece seu significado, seu valor e até seu gozo. A poesia moderna, especificamente, tem se constituído de linguagens autônomas, portanto o significado que promovem desentende-se radicalmente do modo como se manifesta o significado na experiência cotidiana. Em nível lingüístico, a mudança efetuada refere-se à subtração ou à diminuição de sua força, pois sua linguagem é expressa reprimindo sua dimensão ativa. Assim, experimenta-se somente como sistema de signos e não como força que atua. A vivência da linguagem divide-se e se fragmenta, torna-se autônoma em uma renovada estrutura hierárquica onde entra todo sistema discursivo e simbólico. Ao mesmo tempo que libera, esvazia-se. A cena moderna subscreve o impossível de representar a totalidade: a marca do deslocamento e da disjunção da linguagem da ação traz uma estrutura formal de privilégio, onde um conceito domina o outro, fazendo com que a dimensão significativa se sobreponha à dimensão ativa que, modernamente, significa a hegemonia semiológica sobre a pragmática, a validação e a supremacia das formalizações sobre as forças, a autonomia sobre a heteronomia, a glorificação do inorgânico sobre o orgânico etc.

Além da decodificação, comparece na cena da metafísica a estrutura que é gerada a partir do acoplamento de linguagens particulares (literárias) e metalinguagens (críticas ou filosóficas), onde as metalinguagens dominam o primeiro no momento de se legitimar toda vez que o sistema de representação dá origem à estrutura moderna. O processo de metaforização instaura um regime cultural evasivo, hierarquizado e inorgânico. Este processo faz da hermenêutica a atividade crítica por excelência: ao coexistirem separadamente ação e significação, a linguagem deixa de ser experimentada como força e precisa ser esclarecida em seus significados, intenções e efeitos. Isso dá

origem aos formalismos modernistas: havendo despojado a linguagem de sua força e efeitos, os textos só poderão ser lidos como simples sistema de signos que exige a figura do intérprete, de modo que a pergunta “O que isto quer dizer?” será sua marca. Presencia-se, aqui, o reino da metáfora, da contemplação e do leitor passivo, figura emblemática no momento de habitar a linguagem e de consignar o estatuto da obra artística propriamente tal.

Os novos modos de vida gerados pelas novas tecnologias da informática revitalizaram a vivência ativa da linguagem e tornaram disfuncional sua impoção metafórica. É justamente este novo cenário articulante que permite conceber a emergência de práticas discursivas ativas ou de poéticas complexas. A antipoesia de Nicanor Parra encarrega-se da dimensão ativa da linguagem, sem abandonar, no entanto, o campo de significação; a antipoesia articula em complexidade o separado, o disperso, o reprimido. A obra parriana articula as dimensões significativas e ativas, mantendo seu caráter contraditório; trata-se de um sistema bífido onde a vivência da linguagem (ao mesmo tempo contraditória e complementária) que caracteriza a enunciação antipoética e toda a atuação de sua sensibilidade é, do mesmo modo, a que exige um pensamento dialógico, ou, um novo modo de usar a lógica e a razão.

Se bem os enunciados atuem e signifiquem simultaneamente, na antipoesia não o fazem a partir do terreno metafórico, mas metonímico. A linguagem assume sua força ao mesmo tempo que abandona seu estatuto subliminar voltando-se para o concreto. Na antipoesia, o caráter ativo-significativo vem dado pela performatização de seu enunciado: está-se, pois, diante de um discurso que não só diz a revolução que promove, mas a põe em movimento:



FIGURA 31 – Artefato (9).
Fonte: PARRA, 2006b, p. 485.

A partir da publicação de *Chistes para desorientar a la policía*, Parra apostou – mediante uma manifesta ritualização da piada – na comunicação irreduzível de uma poética complexa. Existe algo menos interpretável do que uma piada? Existe algum jogo de linguagem que, pela sua própria natureza, oponha-se mais decididamente ao exercício da explicação, ao menos no sentido metafísico? Existe algo que se explique melhor a si mesmo do que uma boa piada? Inversamente, explicar uma piada, interpretá-la, seria não entender o jogo a que se é convocado, ou, o que é mais grave, seria uma forma espúria e redutora que tenta calar a graça e a natureza do jogo antipoético. Outro fator a ser considerado é que, com a ritualização da piada – sua inscrição legítima na convivência e não como simples espetáculo –, consegue o dismantelamento conceitual de toda formalização interpretativa e, ao mesmo tempo, a clausura de todo formalizador (privilegiado) que se preze como tal: não existe razão para que o discurso poético se desdobre sobre si mesmo sem deixar aberto o acesso à comunidade. Em sua *Nota sobre la lección de la antipoesía*, o antipoeta reitera: “El poeta nos habla a todos sin hacer diferencia de nada” (PARRA, 1996, p. 121).

Há que se considerar, ainda, a relação da piada com o inconsciente efetuada por Freud (2006). Aí se concentra grande parte de seu valor adicional, não só como instrumento liberador, mas como

exercício desideologizante dada sua natureza subversiva autenticamente popular e de coesão social. Não se trata, portanto, de um jogo menor, mas de um do mais alto valor semiológico e pragmático. Nesse sentido, explica-se que a piada entre no âmbito aberto pela poética da ação sem expulsar sua face significativa; a piada a um só tempo atua e significa, só que sua mecânica não está sujeita à racionalização interpretativa. Ao fazer da piada uma forma válida de comunicação poética, a antipoesia coloca as bases para uma cultura conciliada com seus modos empíricos. Mais do que isso, na sua tentativa de desmascarar a ordem simbólica e seu atavio esteticista, Parra acede a regiões absolutamente impensadas para a cultura e para a poesia, pois revitaliza a obra artística e toda cultura ao pôr em jogo as convenções artísticas e suas pretensões metafísicas:

**NO SERA POESIA
PERO ES CIERTO**



FIGURA 32 – Artefato (10).
Fonte: PARRA, 2006b, p. 324.

Com a incorporação da piada, a escritura antipoética expande as poéticas modernas a territórios impensados e proibidos por não-nobres ou antiestéticos:



FIGURA 32 – Chiste (5).

Fonte: PARRA, 1983, não paginado.

Com sua obra, Parra consegue algo distinto do que fazer rir os seus leitores: consegue validar esteticamente um dos jogos mais prazerosos da cultura – existe algo mais local e empírico do que o senso do humor? Não só isso, consegue expandir o espaço discursivo para além das premissas impostas pelo espetáculo dominante; a piada antipoética instala-se com toda sua força e significação no espaço da seriedade esteticista, mantendo, no entanto, a tensão dramática de ambas dimensões. Deste modo, consegue colocar as bases para uma efetiva desconstrução da clássica oposição sério/não-sério. De agora em diante, o *tonto solemne* não tem o monopólio do saber poético garantido. Abre-se um novo espaço e tempo para a complexidade do saber:

La montaña rusa

Durante medio siglo

La poesía fue

El paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.

Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices.
(PARRA, 2006b, p. 86).

Tal deslocamento efetuado na atividade literária não está relacionado com um fato isolado, mas com uma desconstrução generalizada, evidenciada por Jameson (2002), ou, um sistemático desvanecimento do modelo modernista, fato que o leva a desenhar a mutação discursiva em curso, já não em termos de estilo nem de correntes estéticas em pugna, mas aludindo à desconstrução como fenômeno cultural generalizado e ao pós-modernismo como categoria epocal¹³. É do maior interesse apreciar-se que a desconstrução do esteticismo, assim como do edifício que o sustenta, forma parte da época. Parra tira a poesia do estancamento moderno inclusive adiantando-se às práticas que se sucederão em outros contextos culturais. Há que se advertir, aqui, que com a antipoesia de Nicanor Parra não se está diante do *exercício filosófico* inaugurado por Nietzsche, seguido depois por Heidegger e por diversas áreas até os dias atuais. Mais a par talvez com a desconstrução derridiana, a antipoesia funde seu trabalho escritural de um modo singular e inaugural nos atributos da oralidade. Seu trabalho, portanto, exige um lugar fixo dentro das estratégias discursivas da língua, onde, por certo, sua contribuição virá precedida por afãs próprios das escrituras contemporâneas.

A antipoesia se submerge na espessura ritualizada pela piada, inaugurando um espaço de inscrição sem precedentes no sistema escritural. Mas o que se promove na piada e no antipoético, especificamente? A antipoesia revoluciona-se no seu próprio desenvolvimento textual (des)fazendo sua própria trama, onde não só desconstrói o que encontra, mas também desconstrói-se a si mesma. Diz um antipoema: “El deber del poeta / Consiste en superar la página en blanco / Dudo que eso sea posible.” // (PARRA, 2006b, p. 235).

¹³ “[...] o que antes era chamado ora de ‘pós-estruturalismo’, ora de, simplesmente ‘teoria’ era uma subvariedade do pós-moderno, ou pelo menos revela-se, em retrospecto, como tal” (JAMESON, 2002, p. 20).

Ao colocar em movimento ação e significação simultaneamente, a antipoesia empreende a enorme tarefa de deslocar o sistema de enunciação moderno. Tal tentativa fala de uma poética que revitaliza o texto em seu terreno lingüístico e articula ambas dimensões, mantendo a contradição que as opõe. Neste sentido, a escritura antipoética de Parra, ao dizer, faz; realiza a desconstrução textual do esteticismo. Em outras palavras, desconstrói todo sistema de oposições metafísicas que articulam a discursividade moderna. A antipoesia pode ser considerada, assim, uma atividade prática que evoca o *collage*.

A localização desta escritura faz emergir a multidimensionalidade própria dos relatos arcaicos e conduz à vivência inconsciente da *catarsis* – dimensão que caracteriza os relatos antigos e que mais tarde transfere-se à tradição escrita. Assim, desconstrução e catarse não devem perder-se de vista neste percurso:



FIGURA 33 – Artefato (10).
Fonte: PARRA, 2006b, p. 414.

Há que se ter em conta, também, que a antipoesia renuncia a apresentar-se como saber, uma vez que sua complexidade é inseparável das simplicidades. Mais ainda, porque não busca constituir-se como relato de saber, situa-se no espaço do estético – ainda que não queira se

confundir com aquele: a antipoesia desconstrói a oposição metafísica entre saber e narratividade, mantendo-se no espaço que a cultura reserva ao discurso estético, inaugurando uma nova relação simbólica com a Natureza. A antipoesia não só significa a clausura da metafísica, também a realiza, atua sobre seu referente de modo ecologicamente inédito, assim, enuncia a clausura da relação de ecocídio entre o sujeito moderno e seu meio.

Como se vem afirmando, o simples, aqui, é inseparável da complexidade. Ambas as vozes falam na antipoesia ao estar inscritas em um campo textual que subverte seus efeitos originários reorganizando sua sintaxe. Para tornar eficaz esta operação desconstrutiva e de descontextualização, a antipoesia lança-se a dois propósitos chaves: abandona o terreno metafórico, ativa a enunciação metonímica e icônica e rearticula a paródia no registro do pastiche. A língua antipoética imita a língua falada, mas não ao modo clássico, isto é, como paródia. Tampouco com os motivos desta, mas de um modo que já não pertence à ordem dos afetos: eis o pastiche. O pastiche, como a paródia, é uma repetição neutra – uma afecção fria – dessa mímica e, como assinala Jameson, “uma paródia branca, uma estátua sem olhos” (JAMESON, 2002, p. 45). Sem dúvida, esta operação traz consigo a revalorização do herdado: redescobre e recupera, só que agora em um registro coerente com as novas condições de complexidade existencial. A dupla natureza da escritura antipoética também se expressa em sua condição orgânica e inorgânica; assim se consigna na referência à desconstrução do sério e do não-sério. A antipoesia incorpora natureza à sua escritura e a integra por meio dos atributos da oralidade, servindo-se de seu comércio com as externalidades: literatura, cultura etc, mas, ao fazê-lo na fronteira discursiva, sua condição torna-se bidimensional e sem decisão. Isto faz com que os discursos sobre a antipoesia caiam na afonia (por contradição) ou na banalidade (por lógica identitária simples). Em troca, se se trabalha com a antipoesia, pode-se falar com ela sem necessidade de reduzi-la: sua face orgânica funde-se inseparavelmente no lado inorgânico do discurso, conjugando-se no registro pós-moderno do pastiche.

Se existe algo que atravessa toda a produção antipoética é sua sistemática problematização da morte, ou melhor, do constructo morte, como o chama o próprio Parra. O trabalho antipoético sobre a morte leva diretamente ao núcleo do problema do sentido e a tudo que se articula a partir dele, em termos culturais; de fato, o sentido emerge contaminado a partir do momento de sua articulação com a negatividade

pura que é a morte. E, obviamente, ao tentar suprimir ou ao menos deslocar a morte, o indivíduo perde todo contato com sua própria finitude, com sua negatividade radical, com aquilo não suscetível de alcançar o sentido. Compreende-se o desejo que atua nesta operação cultural que dá origem ao constructo morte: esta se reprime, sublima e internaliza em cada uma das produções culturais: a mais insatisfatória de todas é a que se esconde sob a transcendência: “Los mortales se creen inmortales” (PARRA, 1983, não paginado). Ou:

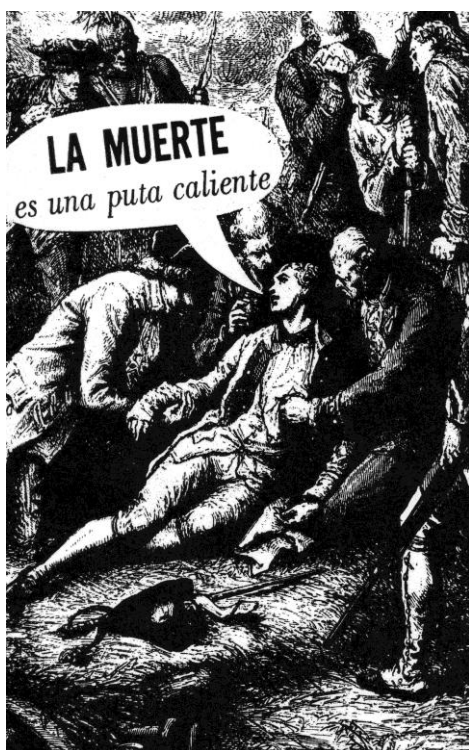


FIGURA 34 – Artefato (11).
Fonte: PARRA, 2006b, p. 337.

Não há que se esquecer o que foi afirmado acerca da inscrição da morte e da morte como inscrição sob a rubrica do pastiche. De fato, a antipoesia serve-se da piada para levar a cabo esta estratégia de tornar complexo o constructo morte, pois graças a esse recurso pode transformar e subverter a maquinária de ecocídio subjacente; a

antipoesia busca deslocar, desafetando, o campo enunciativo desta peça fundamental do logocentrismo:

Autobiografía

Nací el 12 de marzo de 1905
o tal vez
el 17 de febrero de 1899
está por averiguarse
estudié pornografía en Italia
donde me gradué de maestro gásfiter
o quizás de sacerdote católico
no sé
está por averiguarse
en la actualidadd estoy preocupadísimo
porque sé que me tengo que morir
continuará¹⁴

Sem entrar na complexidade textual, basta assinalar a problematização da apropriação mimética do falante (a impossibilidade de identificá-lo apesar de se tratar de uma autobiografia), assim como da disposição disseminada de sentidos – Qual seria a biografia? O que interessa aqui se refere à inscrição desconstrutiva da experiência e, nela, o que se expõe como preocupação natural pela morte, que serve para anunciar algo que faz ressoar o texto com um claro golpe de comicidade: “continuará”. A antipoesia trabalha o constructo morte articulado na ordem simbólica e que se expressa no dispositivo metafísico: seus textos não só buscam exorcizar a morte tematizando-a, mas rir-se dela na superfície que lhe é mais própria: a escritura; é ali onde se comprova o processo de liberação da economia restringida ou ecocídica; é também ali onde se possibilita a articulação de uma racionalidade complexa, e é esta que deve atuar na hora de se construir um novo equilíbrio para o indivíduo com seu meio. A tarefa não pode ser outra que sua desmontagem mediante um dispositivo que a torne complexa, a partir daqui o constructo morte é articulado, sistematicamente, pela antipoesia, que o faz uma e outra vez, de todas as posições discursivas possíveis, planos e dimensões que põem em evidência a falta de consistência do mesmo constructo, mas também de sua simplicidade ao servir-se do relato bíblico referido à ressurreição de Lázaro – cena paradigmática do transcendentalismo religioso:

¹⁴ Texto recolhido por Iván Carrasco em *Parra en breve*. Santiago: Ed. USACH, 2001, p. 3.

Muerto no te levantes de tu tumba
 qué ganarías con resucitar
 Una hazaña
 y después
 la rutina de siempre
 no te conviene viejo no te conviene
 [...]
 (PARRA, 1996, p. 131).

Como uma autêntica comédia funerária, a presença da morte no texto antipoético percorre de início ao fim todos os níveis e dimensões de sua inscrição. Evocando o pastiche, pode-se verificar no nível enunciativo ao se comprovar que se trata de uma escritura que apaga a si mesma:



FIGURA 35 – Artefato (12).
 Fonte: PARRA, 2006b, p. 336.

Aqui, a inscrição da morte não está tematizada (não é um texto que fale sobre ela), é um texto onde o que se diz se desdiz, mas onde o dito permanece ligado à tensão dramática entre texto e sintaxe próprios da antipoesia. Além disso, a formação subjetiva do enunciado permite adivinhar uma instância cuja complexidade apresenta enorme interesse, trata-se da emergência do que Octavio Paz chama metaironia¹⁵. Por

¹⁵ “La ironía es un elemento de crítica, pero es hija del desengaño [...] la ironía es subjetiva, es la respuesta del yo ante la seriedad estúpida y criminal del mundo objetivo [...] Hace falta algo

vezes, a operação do apagamento não se inscreve no enunciado, mas sim no caráter articulante da enunciação. O que está em jogo não é só a problemática do sentido (quando evidencia-se o sem-sentido das proposições aparentemente consistentes e vice-versa), o enunciado funde-se, também, em uma enunciação radicalmente contraditória, deslocando toda cadeia de efeitos e sua economia de sentido restringida. Isto se refere ao mencionado por Derrida em torno ao sentido do sem-sentido, que envolve o sentido da razão, ou, a pergunta pelo cômico absoluto: “O cômico absoluto é a angústia diante do gasto a fundo perdido, diante do sacrifício absoluto do sentido: sem retorno e sem reserva” (2002, p. 352). Está-se, pois, diante de uma cena completamente distinta ao que legou a tradição metafísica. Não faz falta insistir que esta nova economia escritural articula na sintaxe: pouco se consegue exemplificando-a. É uma escritura da morte, nela se consome toda forma de vida, toda inscrição e todo processo; só a modo de jogo pode-se verificar o que se lê no seguinte texto:

Tres poesías

1

Ya no me queda nada por decir
 Todo lo que tenía que decir
 Ha sido dicho no sé cuántas veces.

2

He preguntado no sé cuántas veces
 Pero nadie contesta a mis preguntas.
 Es absolutamente necesario
 Que el abismo responda de una vez
 Porque ya va quedando poco tiempo.

3

Sólo una cosa es clara:
 Que la carne se llena de gusanos.
 (PARRA, 2006b, p. 109).

más: imaginación y compasión [...] La ironía es el hombre que se ríe de los demás y se ríe de sí mismo; la meta-ironía consiste en ir más allá de este diálogo con el yo: la meta-ironía se ríe del yo que se ríe del mundo. La ironía es cruel. La meta-ironía disuelve la crueldad” (PAZ, 1991, p. 2-3).

Toda trama textual entre o dizer do sentido e o sentido do dizer responde a uma combinatória que faz e desfaz; leva o jogo das contradições ao paroxismo.

O sério do sentido – inseparável do sentido do sério no dispositivo historicista – aparece na antipoesia como necessária em ordem à essência do sentido do cômico absoluto; no entanto, isso não esgota a inscrição do cômico. O riso consome o sentido da antipoesia, riso que se confunde com saber, saber que não se identifica com o entendimento da metafísica (pois para esta o saber antipoético não pode ser senão um não-saber). Aqui, pode-se conectar o movimento do ecologismo ao princípio de realidade: o saber antipoético é um saber de desapropriação e de não-capitalização em qualquer categoria que desencadeia a palavra sentido. A relação do saber antipoético e do riso conecta-se com o cômico absoluto, pois o saber veiculado pela antipoesia é um saber que trabalha para nada, um saber que apaga a si mesmo e com ele todas as suas formações, incluindo o sujeito que as enuncia. Este saber, no entanto, articula o princípio de realidade que articula o sujeito. Articula a conduta exterminadora que durante milênios ocultou-se na relação com a Natureza; de fato, o que aqui se enuncia – a partir desta economia complexa – nada menos é do que a clausura da concepção associada ao que Derrida (2002) chama economia restrita e que se desenha na cláusula metafísica. Compreende-se, assim, porque o cômico absoluto permanece excluído pelo saber, uma vez que o cômico absoluto funde-se no não-sentido da morte e o articula não para excluí-lo, ocultá-lo e menos ainda para venerá-lo, mas para fazer emergir o jogo da vida. Como se pode notar, uma economia complexa do sentido passa pela inversão e a poupança, mas funde-se no gasto a fundo perdido, no sacrifício absoluto do sentido.

2.3 Antipoesia e transmodernidade

No que se refere à posição da antipoesia contra o critério esteticista, ao atuar, convoca a tarefa de resistir ao imperativo estético do modernismo que consiste em despojar de complexidade tudo o que toca. Em suma, opera sempre a partir de um subjetivismo narcisista ou de um objetivismo representacional:

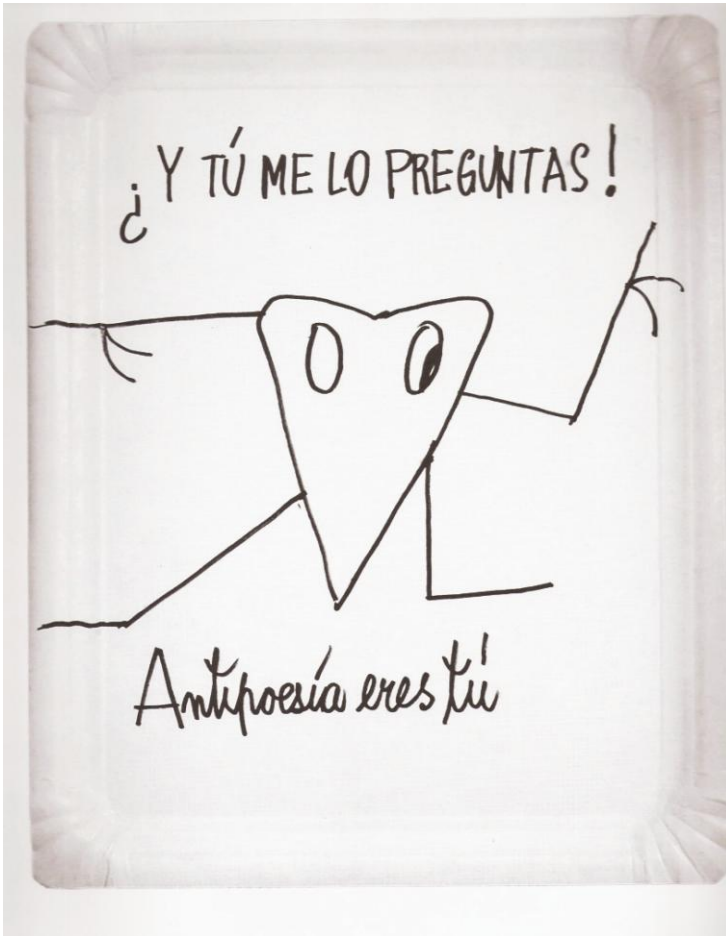


FIGURA 36 – Artefato visual (11).

Fonte: PARRA, 2006c, não paginado.

Por isso a maioria dos críticos não se coloca o “anti” da poesia parriana em uma ordem que transcenda a simplicidade estético-literária, principalmente porque não o têm feito com critérios que emirjam do próprio campo da antipoesia. Ainda hoje impõe-se a ênfase redutora e hierarquizante da concepção logocêntrica, ao mesmo tempo que o preconceito que subjaz aponta que as práticas estéticas ou narrativas devem ser explicadas e legitimadas e ambas operações devem vir de fora, de uma instância superior, de um metadiscurso – seja este crítico, filosófico ou estético. Daqui surge o complemento estrutural entre

experiência e explicação, fatos e hermenêutica, literatura e crítica; explica-se a partir de seus próprios enunciados, isto é, de seu próprio campo de produção. Contra toda forma de ambigüidade, a antipoesia – em seus níveis discursivo, escritural e articulatório – recusa as práticas esteticistas estabelecendo desde o princípio seus próprios critérios e sua distância frente ao herdado; de fato, é a própria antipoesia que se *metaprescreve*:

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:
Aunque le pese.
El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.
[...]
Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
[...]
(PARRA, 2006b, p. 33).

A natureza contraditória e complexa desta escritura topa-se uma vez mais com o sabido ao definir suas próprias condições de enunciação – e seu caráter performativo – e fundir-se no campo da indeterminação. Contradições que novamente colocam questões inéditas na história da escritura. A antipoesia apresenta-se como uma escritura da contradição. A antipoesia se escreve como se fala (ainda que esteja presente a tradição escrita), mas essa oposição irreduzível entre fala e escrita dá-se no terreno da escrita, portanto não dissolve o conceito que as opõe. Conforme Parra, esta problemática está longe de constituir um problema literário, pelo contrário, o que faz é articular para chegar ao leitor, antecipando-se aos diagnósticos culturais em uso e encarregando-se das dificuldades lingüísticas por vir, por mais paradoxal que pareça: “el problema es cómo hablar no cómo escribir”¹⁶.

A partir disto, a antipoesia apresenta-se como escritura que vai além da função que o modernismo concede às práticas discursivas. Sua natureza complexa promove justamente o dispositivo que permite, teoricamente, alcançar o que Lacan chama reino da linguagem. Inscrevendo a complexidade, a antipoesia faz emergir em seus leitores tal reino para dar à luz as novas condições subjetivas e intersubjetivas reprimidas pela modernidade.

¹⁶ “Lo que he tratado de resolver es el problema del lenguaje [...] porque yo parto de la base que el poeta es un esquizofrénico, en el sentido de Lacan. Es un sujeto que tiene problemas con el lenguaje. De manera que ese es el problema que hay que resolver. Acceder al lenguaje [...] la palabra clave en todo esto es la palabra habla. El problema es cómo hablar, no cómo escribir” (PARRA, 1991, p. 2-3).



FIGURA 37 – Artefato (13).

Fonte: PARRA, 2006b, p. 412.

Ao incorporar novas e complexas variáveis, o dispositivo antipoético, por mais que seja aceito e reconhecido, continua sendo de difícil assimilação pela maquinária metafísica, não obstante haver ganhado adeptos depois de meio século de existência; sua madurez permitiu ser considerada, ao menos, uma escritura plausível, chegando inclusive a constituir-se em algo assim como a paisagem natural da cultura atual. Entre as variáveis incorporadas pela antipoesia, destaca-se, como se tem dito, a ecológica, variável que tem a maior incidência na articulação geral de sua escritura. É a partir dela que aparece seu campo de ação e sua radical diferença com outras práticas discursivas. De fato, sua relevância não tem a ver com a maior ou menor originalidade de sua aposta, mas em mobilizar a complexidade em uma época em que o modernismo parece haver chegado ao clímax de seu desenvolvimento:



FIGURA 38 – Artefato visual (12).

Fonte: PARRA, 2006c, não paginado.

Em um mundo onde as forças destrutivas parecem haver-se desatado de maneira orgiástica e onde, no entanto, o princípio de realidade segue tributário de uma imagem idílica da Natureza, a comunidade, prisioneira de tal princípio, caminha iludida pela ideologia do progresso indefinido em direção ao abismo de sua destruição. Incapazes de reverter essa imagem do mundo, a antipoesia encarrega-se da dimensão crítica do discurso ao mesmo tempo em que se constitui como um instrumento *desenfeitiçante*: um convidado de pedra¹⁷ no momento em que o capitalismo celebra cegamente sua orgia planetária:

En un mundo desprovisto de racionalidad
La poesía no puede ser otra cosa
Que la mala conciencia de la época.

lo demás es literatura greco-latina.

[...]

(PARRA, 2005, p. 10).

Agora, inscritas no paradigma modernista, as práticas estéticas terão de abrir caminho através dele, com e contra ele; sob esta premissa a antipoesia poderá ser concebida – ainda que de modo provisório – como autêntica escritura denominada *transmoderna*. De fato, se se aceita tal inscrição, pode-se chegar a compreender que ela mesma – do

¹⁷ “[...] lo distintivo de la edad moderna desde el punto de vista de la situación social del poeta, es su posición marginal. La poesía es un alimento que la burguesía – como clase – ha sido incapaz de digerir. De ahí que una y otra vez haya intentado domesticarla. Sólo que apenas un poeta o un movimiento poético cede y acepta regresar al orden social, surge una nueva creación que constituye, a veces sin proponérselo, una crítica y un escándalo” (PAZ, 1991, p. 3).

mesmo modo que outras escrituras modernistas – refere-se a “um modo de fazer as coisas” (LYOTARD, 1996, p. 35); isto é, a antipoesia emerge como escritura transmoderna justamente para fundir-se naquilo que problematiza e excede, mas sem renunciar à tensão dramática que dá vida ao tecido escritural do presente: o inter-extra-hiper-pós-moderno. Interagindo com esta, parece adequado adscrever esta escritura à sua condição transmoderna; ela expressa o campo aberto pela cultura no que se refere ao seu novo lugar no conjunto da globalização. A antipoesia será transmoderna ao oferecer um relato articulado dialogicamente em condições de complexidade que têm sido expostas e que dão conta da natureza heterogênea que arrasta a cultura regional: distopia e dissonância de seus processos, condição mestiça de seu ordenamento simbólico, isto é, mistura de elementos tão díspares como o pré-hispânico, pré-moderno, moderno, antimoderno e pós-moderno.

A emergência de um conceito como transmodernidade permite assimilar e conceber a profunda raiz popular da escritura antipoética. Sua condição mestiça integra de modo inédito os mundos que conformam o continente latino-americano e, por sua vez, sua encenação exorciza a ênfase homogeneizante da metafísica. Assim, a antipoesia possibilita de modo geral e prático, a entrada em um novo comércio de signos, em que emerge uma identidade complexa, atravessada pelo cruzamento de civilizações que se excluem e que, no entanto, atuam como complemento. O transmodernismo antipoético instala-se no terreno histórico, mas o articula com sua precedência dando lugar a uma nova síntese narrativa e cultural cujo destino vem dado pela consciência ecológica planetária. É no horizonte desta síntese cultural que surge a enunciação antipoética.

Em permanente movimento e contradição, em aberta disposição à expansão de novos reinos, a escritura antipoética abre caminho com/contra os modernismos e seus relatos, atravessando-os e nutrindo-se de seus escombros, suas ruínas despojadas de toda organicidade. A revitalização transmoderna da herança é levada a cabo sob a figura do pastiche e, de um modo mais amplo, acudindo ao simulacro da ritualização cosmológica, que constitui a própria natureza do relato antipoético. Circunscrita em termos de época na pós-modernidade, a escritura antipoética inaugura na língua um novo ciclo histórico, clausurando e abrindo um novo campo textual cuja visibilidade é pouco nítida. Para além de qualquer fim (da história, literatura, crítica, sujeito etc), a antipoesia projeta-se como catalizadora da diversidade e do pluralismo em qualquer sentido que se queira utilizar os termos nas

culturas periféricas. A transmodernidade antipoética pode ser entendida – nas culturas periféricas – como um estado em trânsito que coagula em sua própria dinâmica processos contraditórios e abertos, cuja promessa é alcançar uma linguagem que, sem renunciar a uma concepção global, seja plausível para a comunidade onde circula. Do mesmo modo, se a autonomia foi uma conquista modernista, a heteronomia é uma conquista pós-moderna, ou melhor, transmoderna, se se aceita que o prefixo *trans* mantém a tensão dramática dos termos, que conjuga e ao mesmo tempo mantém o caráter transitivo próprio de todo processo; mas, além disso, acentua o sentido do inacabado, do fronteiro, em última instância, transmite um sentido que vincula aspectos radicalmente contraditórios:

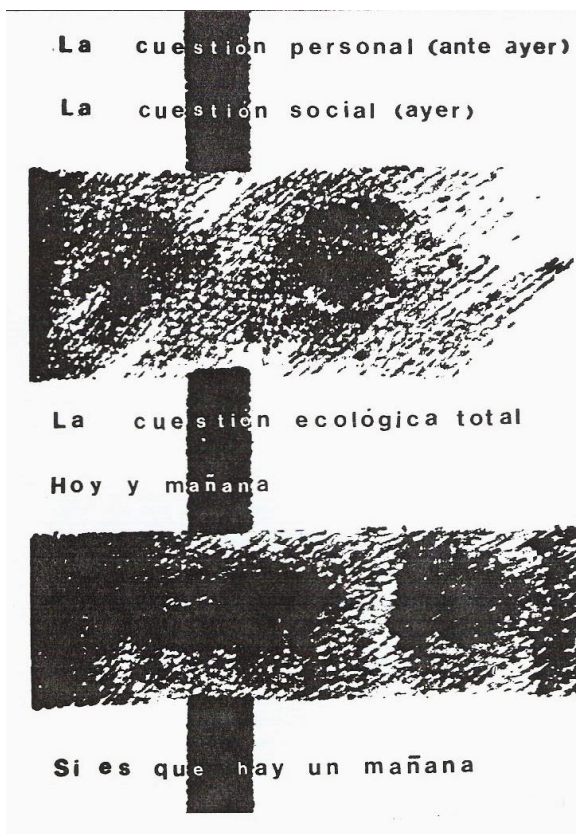


FIGURA 39 – Chiste (6).

Fonte: PARRA, 1983, não paginado.

Ou:



FIGURA 40 – Artefato (14).
Fonte: PARRA, 2006b, p. 548.

A antipoesia é e não é literatura, cumpre e excede sua inscrição moderna; em virtude disso, para o acréscimo de complexidade introduzido pela antipoesia não existem ferramentas críticas, pois estas só são pertinentes à literatura no sentido moderno do termo. Em suma, para se aproximar à natureza complexa do “anti” da poesia parriana, deve-se abandonar as premissas esteticistas e conceber uma leitura direta, sem necessidade de conceitos de nenhuma índole, sem recorrer a qualquer teoria: basta lê-la para entrar em um diálogo fecundo com conceitos tão aparentemente distantes como os de poesia e literatura, racionalidade e civilização. Jogando com as possibilidades de um decálogo, Parra enumera algumas das metainscrições que dão conta de sua escritura, que, certamente, não requerem nenhum esclarecimento:

1. En la antipoesía se busca la poesía, no la elocuencia.
[...]
 4. La poesía pasa – la antipoesía también
 5. El poeta nos habla a todos sin hacer diferencia de nada
 6. Nuestra curiosidad nos impide muchas veces gozar
plenamente la antipoesía por tratar de entender y discutir aquello que no
se debe.
[...]
- (PARRA, 1996, p. 121).

Não se requer interpretação para aceder ao que se diz; a antipoesia exige uma leitura de outra natureza. Por um lado, a impositação metafísica ver-se-á sempre problematizada ao se manter na pulsão e na lógica do paradigma da simplificação. Por outro lado, existem outros textos onde claramente amplia-se a superfície inscrita, incluindo a problematização de sua natureza discursiva, abrindo-a à experiência fundacional de sua própria complexidade, assim surgem dimensões insuspeitas no interior das discursividades estéticas: “A mí me carga la literatura / Tanto o + que la antiliteratura” // (PARRA, 2006a, p. 69).

Longe da complacência do paradigma estético-literário, cada um destes enunciados fala de um modo metaprescritivo de dimensões que foram expulsas dos dispositivos estéticos. A multidimensionalidade desta escritura é justamente o sinal mais eloquente da mudança ocorrida na articulação desta. O inédito desta forma de escrever radica em que não se promove somente um estilo antipoético; ao transformar os mesmos pressupostos da estética dominante, a antipoesia propõe um modo de falar, que deve ser entendido em sua verdadeira dimensão e ser pensado em termos dialógicos; isso possibilita sua leitura em múltiplos registros: sua magia poética permite instalar-se nos antípodas dos regimes artisticamente aceitos sem perder sua própria natureza.

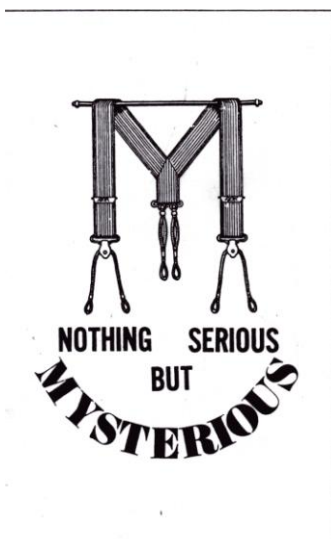


FIGURA 41 – Artefato (15).
Fonte: PARRA, 2006b, p. 323.

A antipoesia faz emergir a poesia ali onde a modernidade só deixou escombros e ruínas. Sua tarefa, pois, é recuperar o herdado – funciona como uma grande memória cultural – mas, no mesmo gesto, enquanto o dá a conhecer, lança-o ao esquecimento; estranha operação, dir-se-á: recupera para esquecer; o desafio antipoético, portanto, está longe de ganhar a batalha, pois sabe que seu adversário tem séculos de história:

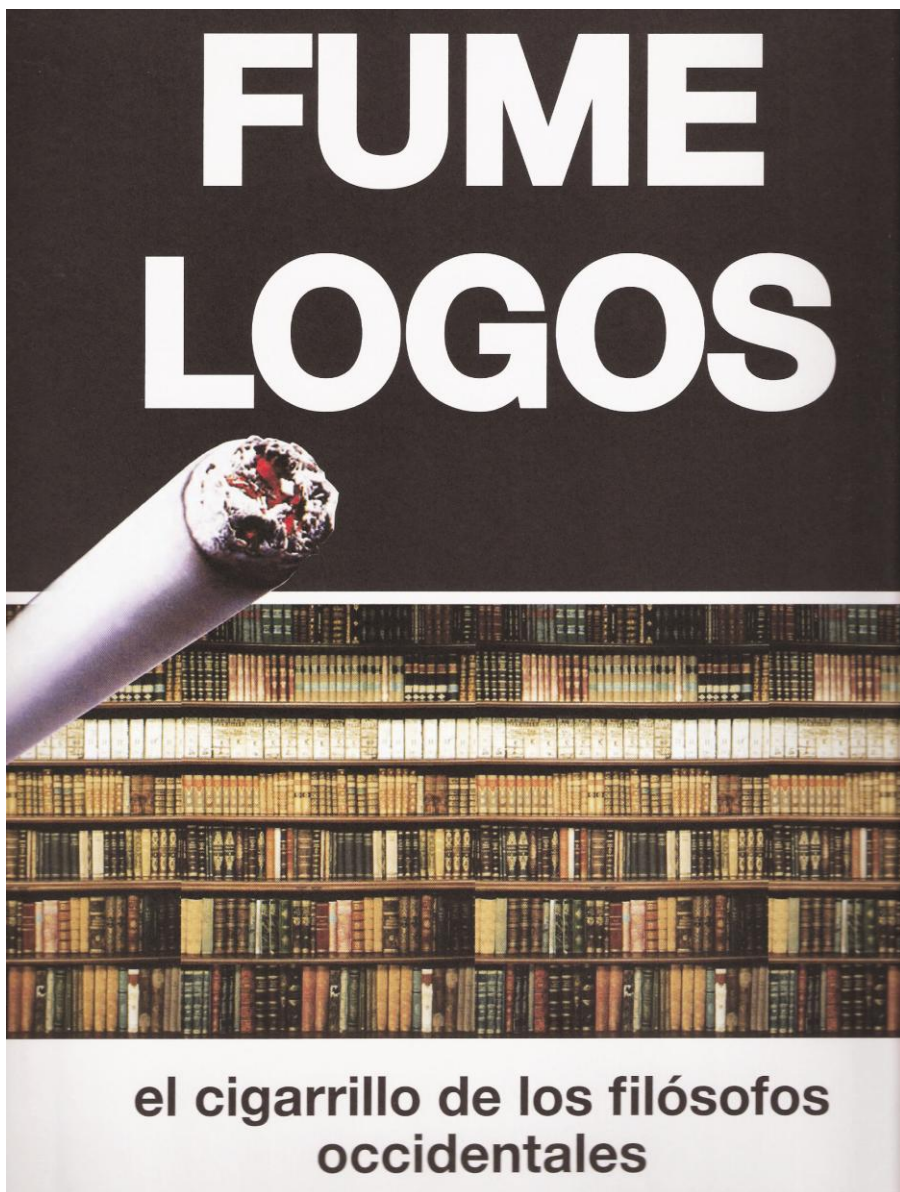


FIGURA 42 – Artefato visual (13).
Fonte: PARRA, 2006c, não paginado.

Em síntese, é o consciente de seu projeto e o penetrante de seu campo de ação que convertem a antipoesia em uma escritura massiva e transversal ao mesmo tempo que integradora de enormes campos de marginalidade; ela é sintoma e resistência de sua própria aposta. Possivelmente, o que faz desta escritura uma obra revolucionária não é só sua discursividade complexa, nem mesmo sua poderosa maquinária desconstrutiva. Talvez sua maior fortaleza seja a empatia alcançada com um público indiferente na época da fragmentação. A que mais pode-se aspirar em uma época de desestruturação psíquica e social, como a define o filósofo ecologista Murray Bookchin (1978), da orgia total, como a chama Baudrillard, do processo de esquizofrenia, como a desenha Jameson? Essa empatia é outro nome para a plausibilidade, pois vem a ser o único expediente que abre o caminho no que a ecologia contemporânea define como o maior conflito da atualidade: a conduta exterminadora, conduta que traz consigo a maior regressão que pode imaginar a espécie humana em toda ordem de existência. O ameaçador da situação tem levado Bookchin a lançar um alarmante chamado para buscar a única saída possível ao magnicídio que se aproxima: construir uma ecotopia, isto é, atravessar-se a criar um mundo baseado em princípios ecológicos:



FIGURA 43 – Chiste (7).

Fonte: PARRA, 1983, não paginado.

Acontece o que vem se anunciando desde o início, isto é, que a obra de Nicanor Parra encarna como nenhuma outra o que hoje define-se como o dever de toda escritura comprometida com o devir da humanidade: o imperativo ecológico. Tal imperativo destina-se de modo fundamental a mudar a conduta exterminadora por outra que atue de forma equilibrada e sustentável a partir de uma economia complexa em sua relação com o meio. Sem dúvida, esta transformação passa pela colonização (*ecolonização*) da ordem simbólica, uma vez que as escrituras são justamente as portadoras dessa promessa ecológica, só que, para torná-la operativa, elas deverão alcançar graus de integração só observáveis na escritura antipoética. Se existe alguma possibilidade de reverter a atual situação, esta passa por modificar a ordem simbólica que a possibilita. Agora, pode-se intervir nessa ordem atuando em diferentes instâncias: uma delas diz respeito ao estético, talvez a menos efetiva do ponto de vista das probabilidades na sociedade dos *mass media*, no entanto a antipoesia desencadeia tal tarefa, articulando o estético sob uma dupla perspectiva: a introdução de variáveis que complexizam a ordem simbólica por via da significação e da ação. Ambas as dimensões intervêm de modo diferente e nem sempre podem ser percebidas em seus efeitos; objetivamente, a antipoesia busca reverter o atual ecocídio também mediante uma dupla operação: por um lado, promove o dispositivo singular – dispositivo que tem sido definido como organizacional complexo – e, de outro, impulsiona sua ação disseminante gerada a partir de suas próprias condições enunciativas. De infinitos modos, a antipoesia, enquanto se faz escutar, realiza a desconstrução de tudo que se ata ao dispositivo ecocídico: “Buenas noticias / La tierra se recupera en un millón de años / Somos nosotros los que desaparecemos” // (PARRA, 1983, não paginado).

Em meio a contradições e paradoxos, a antipoesia coloca em movimento a ecologização do relato. Há que se advertir, no entanto, que, ao verificar-se ali um novo princípio de realidade, este deveria substituir o anterior ou, ao menos, modificá-lo pelo que solidariza, necessariamente, com o precedente. Isso explica que a novidade, ao introduzir a variável organizacional complexa, abre-se a novas dimensões em prol de um novo modo de vivenciar o mundo. Mais do que isso, para chegar-se à experiência do mundo é necessário que esta seja *outra*. A antipoesia inscreve essa diferença. Trata-se de uma sorte de reciclagem, em que a reescritura antipoética destina o conceito de originalidade a seu repouso, ou melhor, a um lugar menos decorativo e mais eficiente, pois mudou de estatuto no paradigma da complexidade

desconstrutiva. Aqui, experimenta-se o mundo através desta dupla vinculação; para a metafísica, primeiro é o natural, depois advêm as plasmações culturais, mas sabe-se que tudo aquilo não tem resolução simples nem unidirecional: no segundo comparece o primeiro, mas ambos se co-produzem. Intervir o modo de habitar a linguagem e suas produções culturais torna-se essencial ao labor de transformar o modo de vivenciar a Natureza. A partir daqui, compreende-se a cumplicidade do dispositivo metafísico com a ordem simbólica, mas compreende-se também a importância do trabalho desconstrutivo e a elaboração antipoética.

Deve esclarecer-se que a referência ao enunciativo que se encontra na adesão ecológica da antipoesia pertence à dimensão do relato e não diz respeito à ecologização dos signos. O trabalho antipoético sobre o princípio de realidade nutre-se de múltiplas possibilidades enunciativas (declaração, alusão, piada, denúncia, informe, ironia, paródia, sarcasmo, pastiche etc), mas funde-se no tecido articulante, que é onde opera silenciosamente a ordem simbólica. No mais, a antipoesia não destrói nada, ela propõe e seu jogo só leva à consciência o que esta não percebe ou reprime. O que busca, de certo modo, é expandir a imagem do mundo por meio da linguagem e, com isso, amplia o campo de ação da consciência toda vez que decida modificar, ao menos em parte, a conduta proveniente do ecocídio:



FIGURA 44 – Artefato (16).
Fonte: PARRA, 2006b, p. 454.

A escritura antipoética inscreve-se no registro disseminado de modo que todos os traços característicos descritos acima podem ser lidos sob os códigos da desconstrução e não só os da estética metafísica, que modifica seu regime de valor. Semelhante gesto faz a crítica ao separar o conceito de ecologia das distintas produções antipoéticas. O que a crítica chama *ecopoesia* (derivado do título da obra homônima de Parra, *Ecopoemas* (1983)), não é mais do que a expressão de uma escritura que não desperdiça espaço para articular seu projeto. São textos como os antigos poemas combativos ou de contingência, mas estes são só uma parte do que se quer mostrar; não se trata, portanto, de tematizar a problemática ecológica, pois esta atua em toda a escritura antipoética e não se deixa reduzir ao ativismo, ainda que, certamente, também seja politicamente verificável. De fato, seu compromisso ecológico se submerge ludicamente na malha simbólica da linguagem; é dali que a antipoesia desencadeia as novas formações; elas veiculam, em todas as dimensões e planos, a transformação do mundo dos signos.

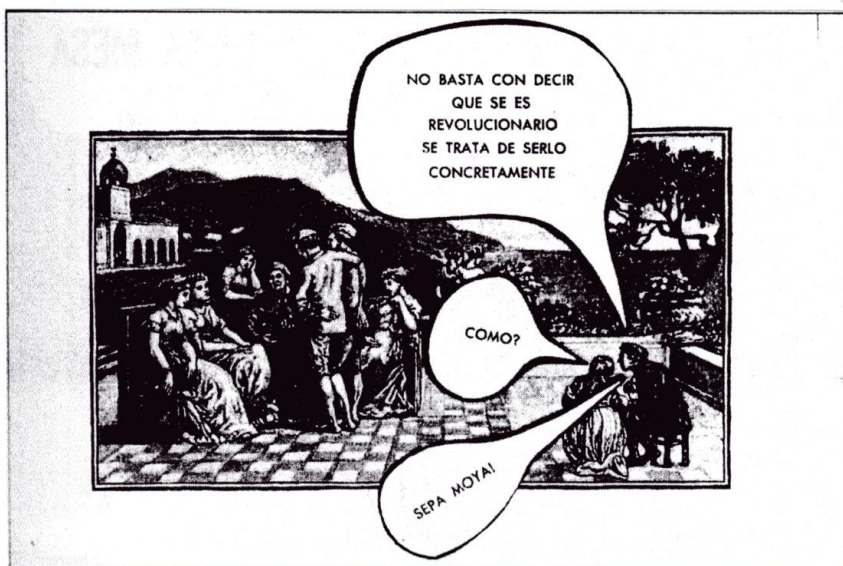


FIGURA 45 – Artefato (17).
Fonte: PARRA, 2006b, p. 423.

O novo princípio de realidade promovido pelas formações antipoéticas é transmitido através da herança do ecocídio. A operação

desconstrutiva do edifício metafísico levada a cabo pela escritura antipoética permite enunciar, para além de qualquer tematização, a radical e sistemática ecologização da origem. Sua leitura – esta decisão ou corte – será a marca da arbitrariedade, ainda que não se trate de um assunto propriamente subjetivo. Trata-se de uma marca estrutural da antipoesia, pois ela, ao dizer, apaga, enquanto inscreve, reinscreve, enquanto alude, elude, enquanto segue uma voz, escuta-se outra, enquanto se diz, se contradiz, enquanto se faz obra, se desfaz. Mas os discursos dramáticos também falam de outra coisa: já não se está no lugar do esteticismo lírico ou épico. A antipoesia instala-se no domínio da subjetividade poética para inscrever, através de sua dupla articulação, uma espécie de comédia funerária. Nela passeiam vozes do entorno segundo um estilo empírico e diferido: o poeta as convoca ao seu teatro, ou melhor, à sua fábrica; ali as vozes fazem vivenciar (com a segurança de sua distância), a escala infinitesimal, o conjunto que tece e destece o micro-cosmos cultural. É uma cena, um simulacro diferido; confronta o leitor, pois não se apresenta como discurso ou verdade metafísica. A antipoesia apresenta-se como o que é: um antirelato estético que não esconde sua condição e, por mais que se articule com critérios próprios que satisfazem as exigências mais elevadas dos relatos cosmológicos, não cede à tentação de se apresentar como um deles; ainda que integre a dimensão filosófica, não se apresenta como filosofia, se leva a cabo uma elaborada prática de articulação subjetiva, não o faz para apresentar-se como terapia psicológica. Enquanto tece e destece a gramática apropriatória do signo com a natureza e pratica sua desconstrução, apresenta-se como uma poética a mais, como um jogo literário entre outros; devolve o esquecido e o reprimido, o excluído, o inútil, traz as sobras do sistema, suas ruínas, seus escombros, obriga a encarregar-se da complexidade reprimida. Sua linguagem é a do leitor, todas

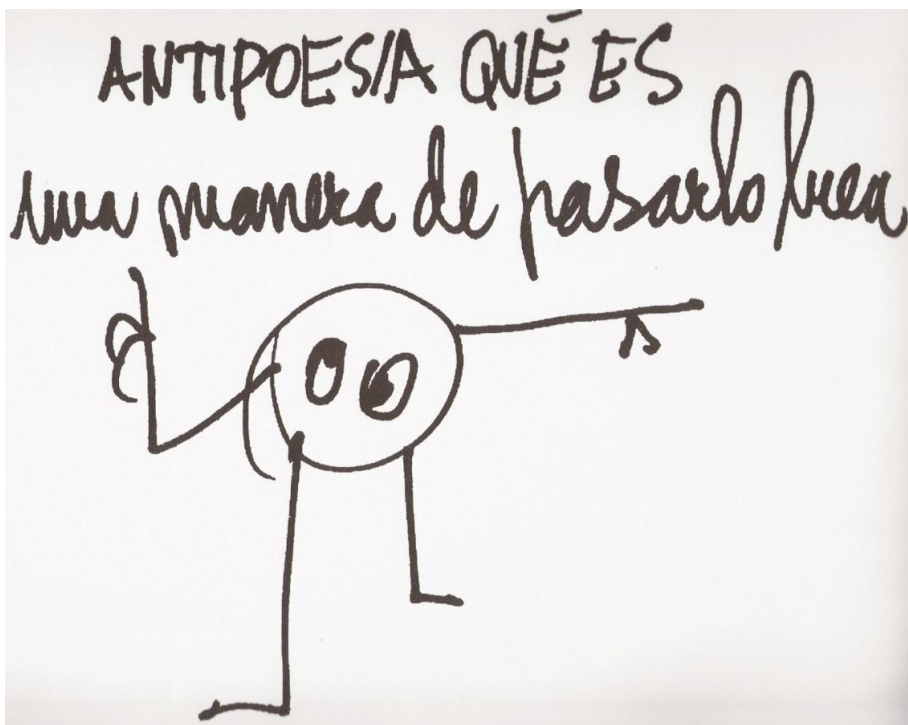


FIGURA 46 – Artefato (18).

Fonte: PARRA, 2006c, não paginado.

as bandeiras flamejam, os delírios entram pela porta principal, a fragmentação, os ex abruptos, as orações, as misérias, as frustrações, as sombras, as baixas paixões, os disparates, a disseminação do sujeito e de seu mundo. O leitor está convocado a armar seu próprio puzzle, não tem escapatória. O sujeito da antipoesia passeia por todos os lugares, fala em qualquer lugar, o mundo lhe é revelado em sua dureza mais essencial, mas não cede nem à tragédia nem à estética da dor; o cômico e o trágico viajam juntos sem que possam dar conta do que acontece com essa escritura sempre desdobrada e aberta aos giros, à sua própria dissolução. Não se trata de embelezar nada, mas de tirar o leitor do estado hipnótico em que é mantido pelo esteticismo; trata-se de recuperá-lo, de fazê-lo crescer, de convertê-lo em alguém, em definitiva, de permitir-lhe que alcance o reino da linguagem.

Não existe tematização possível para inscrever o novo princípio de realidade, tudo se articula em prol de uma recuperação do equilíbrio

perdido, contra sua perda permanente. Tanto o sujeito antipoético – que se desloca arrastando toda sua herança: o cômico, o trágico, o tragicômico – como de suas produções escriturais, são problematizadas e reescritas para que sejam elaboradas diferidamente pelo leitor. A condição de relato da antipoesia apresenta-se como antirelato ao não impor, dogmaticamente, suas formações; suas aspirações não provêm do âmbito da estética, ainda que sua operação a problematize e eventualmente a transcenda. A antipoesia reúne simbolicamente o que se acha disperso, dispõe e articula em toda sua radicalidade para fazer emergir um pensamento próprio, mas, sobretudo, para que apareça um sujeito recém-criado que se saiba autônomo e dependente. Como uma terapia de choque, a antipoesia lança-se à tarefa de enfrentar o indivíduo com a verdade do mundo; mediante o jogo, organiza um movimento incessante em direção à desconstrução do esteticismo enquanto o instala em um novo contexto escritural e simbólico.

Para além dessas figuras modernistas, herdeiras todas elas das formações subjetivas provenientes de relatos históricos, o antipoeta inscreve seus enunciados em um registro que, embora atue no domínio do literário, não se deixa reduzir a ele: daqui sua plausibilidade para incorporar a pluridimensionalidade da língua reprimida pela metafísica. Bookchin, assim como a sintomática sentença freudiana sobre o retorno do reprimido, refere-se ao reingresso do arcaico em nosso dispositivo civilizacional; nesse sentido, a poética de Parra recupera elementos primitivos deslocados pela escritura, atingindo uma nova síntese cultural:

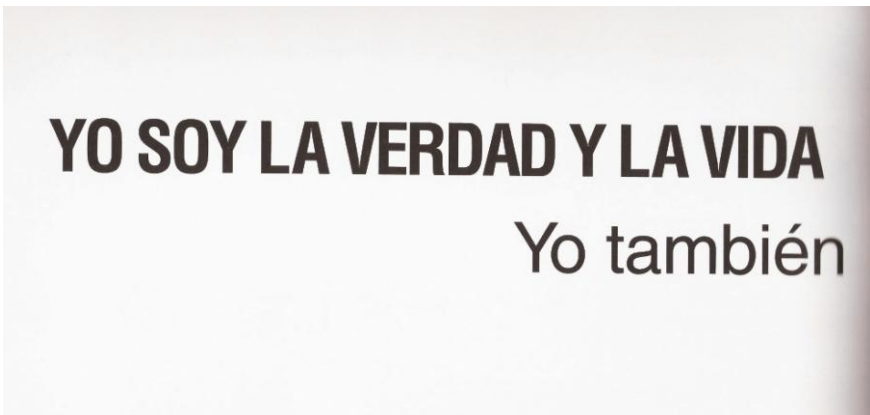


FIGURA 47 – Artefato (19).

Fonte: PARRA, 2006c, não paginado.

A antipoesia pratica um duplo legado: o que se expressa no âmbito significativo de sua linguagem como leitura complexa da imagem do mundo, e o que se expressa na dimensão ativa como jogo disseminador regulado. Ambas as dimensões encontram seu nicho no paradigma ecológico, este possibilita a operação desconstrutiva que permite anunciar um novo princípio de realidade. Recapitulando, a antipoesia comunica uma imagem lúdica da linguagem e do mundo, imagem ativa, fragmentária, heterogênea ao mesmo tempo que organizacional, metonimicamente multiforme cuja finitude confronta a impoção metafísica. Cada jogada antipoética interpela o leitor, exige-lhe assumir uma tomada de posição. Após atravessar seu discurso, poderá ingressar no reino da linguagem: a antipoesia é a emergência dessa complexidade. Com a antipoesia, o leitor metafísico fica problematizado, situa-se no mundo da incerteza e do mistério existencial, mas seu jogo avizinha-se, no entanto, ao império da morte. A imagem que compõe a antipoesia não remete ao mundo da identidade, mas à sua dissolução, à sua crise permanente. Ela instaura uma lógica onde a contradição é assumida em toda sua radicalidade por um pensamento complementar. A antipoesia oferece-se à experiência a partir de uma multiplicidade enunciativa, em que a riqueza de jogos que encerra a linguagem finalmente emerge. Cada jogada antipoética leva consigo a marca performativa do fluxo disseminado do enunciado; tal fluxo faz parte da angústia diante do gasto a fundo perdido, diante do sacrifício absoluto do sentido. Esta escritura do apagamento, do cômico absoluto, atua em todas as direções disseminando o sentido, deixando que este habite em sua diversidade sem reserva, incluindo-o na economia da complexidade. Aberta a múltiplas leituras, a escritura do jogo consome prazer enquanto desloca a pregnância da estética da dor: estética estruturalmente inerente ao dispositivo metafísico. A função disseminante convoca a experiência volátil do mundo simbólico e a experiência de sua reorganização.

Não estranha, assim, que a antipoesia seja lida como discursividade iconoclasta, pois o dispositivo metafísico não alcança a dupla articulação desta escritura; sem dúvida, a antipoesia trabalha construtivamente as imagens herdadas, torna-as complexas e as faz funcionar em um novo contexto e sob uma nova sintaxe. Ao incorporar a dimensão ativa à significativa, atua performativamente no relato; pode-se afirmar, em tal sentido, que a reescritura antipoética também opera em forma dialógica, pois oculta o campo da imagem em sua dupla condição de possibilidade: a que emerge da linguagem e a que emerge

de sua formalização como obra. Tal imagem é, portanto, a que permite assumir esta escritura em toda sua radicalidade ecológica e revolucionária. O *dictum* antipoético deixa entrever sua plausibilidade psicológica e estética, mas não sua eficácia ecológica; ela depende de sua capacidade retórica para equilibrar a fantasia inconsciente que vem contendo a relação com a Natureza. Finalmente, pode-se afirmar que a tarefa fundamental da antipoesia esteve dirigida principalmente à ecologização da poesia e, extensivamente, ao ordenamento simbólico. Esta conjuntura dispõe-se a dar à luz a fantasia inconsciente do leitor, conectada, por sua vez, com a fantasia ecológica, e esta pode servir para adicionar cotas de complexidade a um princípio de realidade que precisa mudar o rumo.

3 ANTIPOESIA EM *LEAR REY & MENDIGO*

3.1 *Rei Lear*

Escrita por volta de 1605, a tragédia de *Rei Lear* foi representada pela primeira vez perante a corte inglesa no dia 26 de dezembro de 1606 e impressa em 1608¹. Pertence à grande fase de desilusão na obra de Shakespeare, o período jaimesco², assim chamado porque a rainha Elizabeth I morreu em 1603 e Jaime VI da Escócia unira os dois reinos como Jaime I da Inglaterra.

À exceção de *Tróilo e Cressida* (1601-1602), *Rei Lear* é a peça que apresenta a mais antiga ambientação histórica. Shakespeare inspirou-se em antigas histórias para compor as personagens da tragédia. Lear pertence ao folclore anglo-saxão e aparece, já em 1147, baseada em um episódio da *Historia Regum Britanniae* (1137-1138) do galês Geoffrey de Monmouth, conforme recontado nas *Crônicas de Holinshed*, de Raphael Holinshed, publicadas em 1577 em revistas e ampliadas em 1587³. Por sua vez, Gloucester e seus dois filhos – que aparecem como um desdobramento da trama principal – fazem parte de um romance pastoral de 1590, *Arcádia*, de Sir Philip Sidney. Ao episódio, Shakespeare acrescenta a personagem do Bobo, a loucura de Lear e a morte de Cordélia e revela um final diferente das outras versões que têm um final feliz.

A história do rei Lear faz parte de um conjunto de lendas sobre o passado remoto da Grã-Bretanha, consideradas verídicas à época de Shakespeare. Lear teria vivido nos séculos VII ou VIII a. C., embora na peça apareçam misturados vários períodos históricos. Em *Rei Lear*, lembra Frye (1999), há nomes anglo-saxões (Edmund, Edgar, Kent) e nomes romanos (Gloucester), além de alusões contemporâneas a Shakespeare, inclusive religiosas. De modo geral, a ambientação é pré-cristã.

¹ Posteriormente recolhida no *Primeiro fôlio* (1623), primeira coletânea das peças completas de Shakespeare, à exceção de *Pércles*. Recompilação de John Heminges e Henry Condell.

² O período jaimesco, iniciado pela revolução de 1688 que levou ao trono Jaime II da casa dos Stuart.

³ *Macbeth*, *Rei Lear* e *Cimbeline* exploram fatos históricos e/ou lendários pertencentes a uma Inglaterra pré-normanda, isto é, antes de 1066.

Contando-se a fábula de *Rei Lear*, tem-se que Lear, rei da Britânia, adentrado em anos (mais de 80), decide dividir o reino entre suas três filhas: Goneril (esposa do duque de Albany), Regan (esposa do duque da Cornuália) e Cordélia (que tinha por pretendentes o rei da França e o duque da Borgonha). Antes, pede às filhas que demonstrem a gratidão e o amor que sentem pelo pai. Apenas Cordélia contraria as expectativas do rei e é expulsa do reino, entregue sem dote ao rei da França. O conde de Kent intercede por Cordélia e também é expulso. Este, no entanto, em vez de partir para o exílio, retorna ao reino disfarçado de mendigo (Caius) para só revelar-se ao final da peça. Enquanto isso, o conde de Gloucester, agindo de forma semelhante a Lear, acredita que seu filho legítimo, Edgar, tem planos de matá-lo. Ajudado por Kent, refugia-se disfarçado de mendigo (Pobre Tom). Lear se arrepende e volta sua fúria contra Goneril, que se une a Regan contra o pai. Lear, Goneril e Regan se reencontram na casa do conde de Gloucester, onde o rei rompe definitivamente com as filhas. Expulso, o velho rei enlouquece e se refugia em uma charneca, a mesma onde se escondiam Kent e Edgar, disfarçados. Edmund, filho bastardo de Gloucester, trama novamente contra o pai e acusa-o de aliar-se com os franceses para invadir o reino da Britânia. Furioso, o duque da Cornuália arranca os olhos de Gloucester e o expulsa da própria casa. Um servidor fiel a Gloucester mata Cornuália. Gloucester, cego e arrependido por ter acreditado em Edmund, é guiado por Edgar até encontrar-se com Lear. Edmund seduz Goneril e Regan e torna-se o comandante das forças inglesas. Ao lado do duque de Albany, vence os franceses, prende Lear e Cordélia e os condena à morte. Enciumada, Goneril envenena Regan e se mata quando o próprio adultério é descoberto. Gloucester morre de desgosto, quando Edgar se revela. Alertado por Kent, Albany prende Edmund, que confessa a trama e avisa sobre a sentença contra Lear e Cordélia, porém tarde demais. Cordélia é enforcada e Lear morre tentando reavivar a filha. Entre 1681 e 1823, a tragédia foi encenada sem a morte de Cordélia e a de Lear, e Edgar passa a ser o companheiro de Cordélia em vez do rei da França. Ainda, o Bobo é excluído da peça, e a sombria tragédia tem um final feliz, com Lear vivo e Cordélia casada. Somente a partir de 1838 a peça é encenada conforme o original de Shakespeare⁴.

⁴ “El Lear de Shakespeare, o la (más grande) tragedia ha terminado; perdonad sus muchas faltas”, Luis Vaisman A. Revista *Apuntes*, n. 130, p. 70.

3.2 *Lear* rey & mendigo: traiducción de Nicanor Parra

À María de la Luz Hurtado, o poeta afirmou: “La sensación que tengo es que yo nací para traducir *El rey Lear*”⁵. Nesses encontros, Nicanor Parra se define não como um tradutor, mas transcriptor e até *traiductor*⁶ do texto de Shakespeare: “*Lear* está escrito en un instrumento que es el idioma inglés, entonces, yo quisiera ser el transcriptor de esta composición a otro instrumento que es el idioma español” (apud HURTADO, 1991-1992, p. 28). O poema foi escrito em um instrumento – o idioma inglês – que deve ser transcrito a outro instrumento, o espanhol, o espanhol do Chile. Assim, busca um texto equivalente, de modo que a literalidade textual fica necessariamente de lado, de acordo com José Roberto O’Shea, ao abordar sobre a concepção da tradução de *Antônio e Cleópatra*:

O entendimento que se tem de tradução aqui é a de ser um processo que envolve, basicamente, leitura, interpretação e re-escritura, retextualização. Isto é, como um processo hermenêutico complexo, que faz o tradutor ir além da mera busca por equivalência verbal, para se constituir em um mediador entre dois textos, duas culturas (1996).

Como Shakespeare, Parra ensaia inusitadas combinações métricas, quebra o ritmo, introduz palavras de grosso calibre, enfim, busca uma forma que permita conciliar o alto e o baixo, o solene e o vulgar, conforme se adverte em um de seus artefatos: “Para traducir a Shakespeare / y comer pescado / cuidado: / poco se gana con saber inglés” //. Encontra na academia, na rua e na feira as palavras adequadas para recuperar a linguagem da tribo. Segundo Chris Fassnidge, “desde el primer encuentro que tuve con Nicanor Parra, comprendí que su versión de *Lear* tendría un carácter único dentro del conjunto de las traducciones que se han hecho al idioma español” (1991-1992, p. 49). As traduções existentes em espanhol pecam, na visão de Parra, pela censura à fala comum,

⁵ Transcreve-se toda a citação do texto: “Yo no me imagino a mí mismo ahora sin *El rey Lear*. Ésta es la última oportunidad de subirme al último carro del tren. La sensación que tengo es que yo nací para traducir *El rey Lear*” (apud HURTADO, 1991-1992, p. 23).

⁶ Nicanor Parra. Entrevista concedida à autora. Las Cruces, ago. 2006.

podándolo de todo lo que pudiera aparecer como conflictivo para el buen gusto académico y de las clases dirigentes, omitiendo las palabras y situaciones de grueso calibre que se dan de frentón en Shakespeare, al igual que en Cervantes (como los chistes colorados del Bufón en la versión de Astrana Marín) (apud HURTADO, 1991-1992, p. 25).

Parra empreendeu-se na tarefa com uma variada documentação, maiormente obtida em viagem de três meses a Nova Iorque. No Public Theater, acedeu aos quartos, fólhos, lexicon, *concordances*, *Arte métrica* de Shakespeare, entre outras obras. Trabalhou com duas versões do texto original e uma em inglês moderno⁷, várias traduções em espanhol e estudos críticos da obra, um glossário de Shakespeare em inglês e um *concordance* (dicionário que contém cada palavra, simbologia e uso do idioma que faz Shakespeare em cada uma de suas obras conhecidas até agora). Estudou a *Concise Cambridge history of english literature* e admitiu “abordar temas como el Renacimiento (la Reforma, las consecuencias del descubrimiento del Nuevo Mundo) e, incluso, retroceder a Séneca⁸ y pasar por la *Divina comedia*” (apud HURTADO, 1991-1992, p. 30). No dizer de Fassnidge,

creo saber a cabalidad que Parra es quizás el único de los grandes poetas vivos que puede darnos una versión, no sólo en español, sino que en *chileno* – de manera que la obra adquiriera un sentido especial para un público contemporáneo, en Chile. Su gran ventaja es la de ser un poeta y acercarse así de manera distinta que si fuese sólo un académico traduciendo la obra. A través de su intelecto, Parra puede unir los mundos de la ciencia y las humanidades; pero, insisto, es su espíritu poético, con su dosis de dolor y alegría, profunda seriedad y completa irreverencia, el que le permite a este educado y penetrante académico

⁷ Respectivamente, *A new variorum edition of Shakespeare* (MLA), *The Arden Shakespeare* (Methuen) e *Shakespeare made easy* (Arrow).

⁸ O filósofo romano, tutor de Nero e dramaturgo Lucius Annaeus Seneca (Corduba, Hispânia, 4 a. C.-Roma, 65 d. C.). A influência de Sêneca sobre os dramaturgos elisabetanos foi bastante considerável. Inequivocadamente, a primeira tragédia inglesa deve tudo – exceto o enredo – a ele: *Gordobuc*, de Thomas Norton e Thomas Sackville, encenada na Inner Temple, uma das antigas escolas de direito de Londres, em 1562. Segundo Anthony Burgess, em *A literatura inglesa* (2006), havia três maneiras de ser influenciado por Sêneca. Uma consistia em lê-lo (provavelmente na escola) no original; a segunda era ler certas peças francesas que revelavam sua influência, mas diluíam sua linguagem; a terceira era ler as peças italianas que se auto-intitulavam “à maneira de Sêneca”, mas estavam cheias de horrores encenados no palco. Essa terceira maneira era a mais popular entre os dramaturgos elisabetanos, incluindo Shakespeare. *Tito Andrônico*, de Shakespeare, é um Sêneca à italiana em sua mais horripilante manifestação, pois pode conter mutilação, pessoas queimadas vivas, vários assassinatos e o ato de comer carne humana no palco.

lograr comprender intuitivamente la sabiduría popular, sus expresiones, dichos, chistes y verdades que, estoy seguro, Shakespeare habría avalado completamente (1991-1992, p. 49).

Perfeccionista, considera que traduzir Shakespeare é um labor impossível e poderia se conformar com uma tradução a mais: “He pasado las de Quico y Caco⁹ en este proyecto”¹⁰. Já em *Hojas de Parra* havia traduzido o monólogo de Hamlet, época em que

pensaba, como novato, que todas las traducciones eran malas. Pero ahora me doy cuenta de que ¡otra cosa es con guitarra! Y que no podría avanzar ni una jota sin las ocho traducciones [em espanhol] que tengo aquí a mano. Mire, lo que más cuesta en Shakespeare es el vocabulario, tiene una sintaxis en-de-mo-nia-da. Uno conoce cada palabra, pero... ¡Vamos viendo! A veces no se entiende nada en absoluto, aunque exista el contexto.¹¹

A ausência de um texto canônico de *Rei Lear* – em verdade, de todas as peças de Shakespeare – foi uma de suas principais dificuldades. Depois, a constatação de que o autor é intraduzível ao inglês contemporâneo, “y que éste muchas veces es un peso muerto más que una ayuda”¹². A principal falha das traduções existentes radica

en el verso. Shakespeare no utiliza nunca un verso regular. Siempre se aleja y se acerca. Se aleja tanto que el verso llega a ser prosa no más; combina las cláusulas acústicas con las del habla. Ése es un secreto de naturaleza que los españoles contemporáneos de Shakespeare no conocieron. Por eso su lenguaje dramático resulta tan convencional.¹³

Assim como em *Gordobuc*, de Norton e Sackville, outros dramaturgos elisabetanos escolheram o *blank verse* (isto é, o pentâmetro iâmbico não-rimado) para elaborar seus diálogos. Já o conde de Surrey traduzira Virgílio nesse novo veículo e sua tradução fora publicada cinco anos antes de *Gordobuc*. Deve ter parecido para Surrey e seus seguidores que o verso sem rima era o melhor veículo para transmitir o latim. Nas mãos dos poetas Sidney e Spencer, o verso começa a sofrer

⁹ *Las de Quico y Caco*, chilenismo que significa algo muito difícil, cheio de obstáculos.

¹⁰ Entrevista “Nicanor Parra: los muertos de Shakespeare desaparecen del mapa”. *El Mercurio*, 14 de maio de 1992.

¹¹ “& remember: hacéis mal en sacarme de mi tumba”(1991).

¹² “Nicanor Parra: los muertos de Shakespeare desaparecen del mapa” (1992).

¹³ “Nicanor Parra: los muertos de Shakespeare desaparecen del mapa” (1992).

as primeiras modificações. Os primeiros esforços dos autores que usavam o verso branco não se assemelham de forma alguma à música nobre e aos ritmos majestosos dos escritores romanos, mas o verso branco é um veículo difícil, e foi preciso dois gênios – Marlowe e Shakespeare – para mostrar o que se podia fazer com ele. Os primeiros versos brancos revelam uma tentativa genuína de imitar Sêneca, não apenas no uso das imagens clássicas, mas no efeito de declamação, de “dizer alto suas emoções”. O verso branco iria aprender outras coisas também com Sêneca – a divisão do verso entre diversas personagens, o uso da repetição, os sutis efeitos do eco. Por se aproximar à prosa e renunciar à rima italiana, entre outros aspectos formais, o verso branco de Shakespeare é um verso que, além disso, varia em sua extensão: quebra-se o hendecassílabo ou pentâmetro iâmbico, combinando-se com outras medidas. Assim, a métrica gramatical ou acadêmica aparece combinada com a métrica da fala. O verso inicial de *Hamlet*, por exemplo, utiliza o pentâmetro iâmbico rigorosamente (“To be or not to be”), mas o rigor métrico da poesia propriamente tal, do soneto, por exemplo, não poderia ser levado ao teatro em toda a extensão da obra, porque a repetição do sonsonete da rima aborrece, podendo até enlouquecer o público. Daí a quebra nos versos seguintes: “To be or not to be That is the ques / tion / Whether ‘tis nobler in the mind to suffer / The slings and harrous of outrageous fortune” //.

O verso branco shakespeariano foi bastante utilizado em *Rei Lear*, ao contrário das primeiras peças, como *Romeu e Julieta* ou *Ricardo II*, onde o gênio verbal de Shakespeare é lírico, musical. Longas falas, – que freqüentemente suspendem a ação da peça – tecem adoráveis imagens poéticas, brincam com as palavras e os sons. Nas últimas peças, tais como *Antônio e Cleópatra* e *Rei Lear*, a linguagem torna-se abrupta, condensada, às vezes ríspida, e muitas vezes difícil de ser entendida. Mas as palavras ainda se derramam – não há jamais qualquer impressão de uma composição lentamente elaborada, de uma procura ociosa pela palavra certa. Tem-se o testemunho de Heming e Condell, e também o de Ben Jonson, de que Shakespeare escrevia com grande rapidez e facilidade, raramente eliminando qualquer coisa. Isso explica certa impaciência com a linguagem; Shakespeare freqüentemente não podia esperar até que surgisse a palavra certa e, assim, ele próprio acabava inventando uma palavra. De fato, Shakespeare tinha muita preocupação com os ouvidos que iriam ouvir o som das palavras. A platéia tinha de receber o que queria e esta, por ser uma mistura, queria coisas variadas – ação e sangue para os iletrados,

belas frases e engenho para os almofadinhas, humor sutil para os refinados, palhaçada escandalosa para os não-refinados, assuntos amorosos para as damas, canção e dança para todos.

No caso de *Lear rey & mendigo*, Nicanor Parra se utilizou bastante da tradição oral para compensar a arte do bem dizer do barroco espanhol, a retórica da moda na Europa de Shakespeare chamada eufuismo¹⁴, “macerando” o texto para reduzir-lhe o tom renascentista, como se faz com a cebola nos campos chilenos:

Los personajes shakespeareanos, como Gloucester antes de saltar al abismo, se sienten en la obligación de lanzar discursos muy preciosísticos, muy barrocos, según el espíritu renacentista. Uno de los primerísimos cuidados que hay que tener es tratar de frenar ese mal del siglo, este vicio del arte del bien decir, bajarlo un poco de tono, macerarlo, como se macera la cebolla en las cocinas del campo chileno para que no piquen tanto los ojos (apud HURTADO, 1991-1992, p. 27).

Em sua tradução, Parra conservou o verso branco shakespeariano assim como seu espírito medieval-renascentista, que se adapta à sua própria criação poética em mais de um sentido. Sem trair o espírito nem a sonoridade originais, documentou-se exaustivamente para chegar a um texto que parecesse familiar aos falantes do espanhol chileno, em especial àqueles versos de raiz popular a cargo do Bobo e do conde de Kent, disfarçado de mendigo. Há uma passagem do texto caracterizada especialmente pela quantidade de palavões do vulgo chileno, posta na voz de Caius:

OSWALD
Me conoces por qué?

KENT
Por granuja por pícaro por tragasobras
Despreciable
engreído
miserable
Eres un delator
un hijo de puta

¹⁴ A “arte do bem dizer” para os ingleses, conceito introduzido na Inglaterra em fins do século XVI via John Lyly, que, inspirando-se no espanhol frei Antonio de Guevara (1481-1545), publica a obra bipartida *Euphues: The anatomy of Wyt* (1578) e *Euphues and his England* (1580).

Presumido
 rastrero
 zalamero
 Sangre de horchata
 Arribista cobarde
 Caballero nonato de cincuenta libras
 Holgazán insolente
 Cuya hacienda cabe en una maleta
 Tres tristes trajes al año
 Patas hediondas
 Empañador de espejos
 Sí
 Lacayo experto en genuflexiones
 Pero que no es más que un engendro ruin
 De granuja alcahuete
 Cabrón
 Hijo y nieto de perra descastada.
 Te daré una paliza hasta hacerte chillar
 Si te atreves
 A negar una sílaba de tu currículum.
 (PARRA, 2005, p. 69).

No texto de Parra o verso branco elisabetano e a métrica dos antipoemas se roçam, potenciam-se mutuamente: “Lo primero que hacemos / Al oler aire por primera vez / Es gemir y llorar dime que nó.” // (p. 159), comenta Lear, mas também diz “Cenaremos mañana tempranito.” (p. 121), ou roga, ao lado de Cordélia:

LEAR
 Os suplico no hacer mofa de mí
 Soy un viejo senil y disparatero
 De ochenta para arriba
 Ni una hora de más pero tampoco de menos
 Y para serles franco
 Temo no estar en mis cinco sentidos.
 Creo saber quién sois vos y quién es este hombre
 Pero no estoy absolutamente seguro
 Pues ante todo ignoro dónde estoy.
 [...]

(PARRA, 2005, p. 168).

Aqui, a métrica do verso parriano é a mesma que a do shakespeareano: combina hendecassílabos com versos de diferente extensão, inclusive tão curtos como uma palavra, voltando de vez em

quando ao hendecassílabo. O verso está preservado ao menos em alguns dísticos que encerram cenas:

KENT

Ahora y aquí
Ya sea para bien o para mal
Hoy se decide todo para mí.
(PARRA, 2005, p. 170).

Essa ruptura da métrica formal permite que o mundo entre ao discurso dramático (Parra afirma que o antipoema não é mais do que um discurso dramático e, após sua experiência com Shakespeare, define-o como sendo um verso branco shakespeariano), em uma oralidade vital que supera a cadência monótona e às vezes asfixiante da rima. Seu modo de se expressar corresponde à tradição oral: rodeios lingüísticos, frases feitas, saber popular condensado em refrãos, canções etc. A tradução quase não traz sinais de pontuação¹⁵, acomodando-se ao fluir da fala, mescla tipos de linguagens e ritmos, introduz palavras como *fútbol* e *water* ou *madam* e *milord*, palavras de grosso calibre como as usadas por Caius e piadas sem-vergonhas como as ditas pelo Bobo, junto a refrãos, ditos populares e canções tradicionais chilenas e hispânicas. Este é o modo mais próprio que Parra tem de ser fiel a Shakespeare:

FOOL

Desde que decidiste
Que tus dos hijas fueran tu mamá.
Les pasaste la huasca
Y tú mismo te bajaste los pantalones.
[...]
Tata: Consíguete un profesor
Que le enseñe a mentir a tu Bufón
Me encantaría aprender a mentir.
(PARRA, 2005, p. 47).

EDGAR

Este es el maligno Flibbertigibett.
Aparece a la hora de queda
Y se marcha al primer canto del gallo

¹⁵ No dizer de Parra, “Cuando hablamos no usamos la puntuación, entonces, ¿por qué se va a usar cuando se escribe? Es un peso muerto” (apud HURTADO, 1991-1992, p. 29).

Transmite la catarata
 Enchueca el ojo
 Y condiciona el labio leporino
 Envenena el trigo que está madurando
 Y atormenta a la pobre criatura terrestre.
Que llueva que llueva
La vieja está en la cueva
Los pajaritos cantan
La vieja se levanta.
Vade retro bruja vade retro.
 (PARRA, 2005, p. 112).

LEAR

[...]
 Encuéntrale razón amigo
 A quien tiene el poder
 De cerrarle la boca al delator
 Consíguete unos ojos de vidrio
 Y simula que ves lo que no ves
 Como lo hace el político ruin.
 [...]
 (PARRA, 2005, p. 158).

Na tradução também existem fragmentos que Parra, paradoxalmente, não traduziu: “Son párrafos intraducibles. Y me parece bien, de tarde en tarde, dejar algunos textos así para saborear el inglés de la época”¹⁶. Os elementos estrangeirizantes continuam em nível frasal, quando o Bobo canta e fala versos em inglês, e em nível transcultural, ao usar o *coxcomb hat*, “bonete com crista de galo”. Ao mesmo tempo que é estrangeirizante, a tradução apresenta linguagem atual, acessível, clara, fluente. Veja-se a seguinte passagem da obra, onde também pode-se ler um refrão em espanhol:

FOOL

Para que vayas tomando nota abuelito:
The hedge-sparrow fed the cuckoo so long,
That it's had it head bit off by it young.
Cuidó tanto a sus pollos la corneja
Que al crecer se comieron a la vieja.
 Así fue como se apagó la vela.
 Y quedamos en la oscuridad más negra.

¹⁶ “Nicanor Parra: los muertos de Shakespeare desaparecen del mapa” (1992).

(PARRA, 2005, p. 49).

Como *Lear rey & mendigo* não é uma tradução literal, isto é, o texto não é uma versão em espanhol do inglês, mas sim uma criação idiomática da fala chilena, mantêm-se vocábulos e frases no inglês da época: faz lembrar o espectador de que o original está escrito em outro idioma, intraduzível, e aquilo que está em espanhol responde a códigos próprios:

Hay una superstición que consiste en creer que el teatro tiene que dar la sensación de que la obra que se representa en un idioma fue escrita en ese idioma. Se gana al decidimos a recordarle al público en todo momento que lo que oye es una ficción, que la obra fue escrita en otro idioma. Es positivo dar la sensación, de cuando en cuando, de cual es ese idioma original. Al descubrir ese subterfugio, resolví dejar en inglés todo lo que sea posible: los nombres de los personajes, los saludos, palabras que conoce todo el mundo. Así, estamos operando en los dos planos del lenguaje (apud HURTADO, 1991-1992, p. 29).

Esse modo de aproximar o público chileno à obra de Shakespeare, realizado por Nicanor Parra em sua tradução, foi observado por Alfredo Castro:

La traducción de Parra tiene un nivel de poesía muy accesible al público chileno. La traducción corre, se lee y se escucha muy bien, y permite a los actores un buen nivel de fluidez. El texto está trabajado con un sistema de respiración adecuado.¹⁷

Apesar de reconhecer em Shakespeare o espírito renascentista que atravessa as letras européias vinculadas ao barroco, Parra vê em Shakespeare uma tensão interna positiva: este incorpora, junto ao eufemismo renascentista, o popular medieval como linguagem e, em termos filosóficos, não só a tradição platônico-aristotélica que culmina em Sócrates, mas o anti-Sócrates ou o Sócrates louco: Diógenes, que representa a incorporação do discurso marginal na tradição, seu direito à existência. Não é por acaso que o texto inscreve palavras que, por se repetirem com tanta frequência, acabam deixando claro que estão sendo deliberadamente incutidas no público: *nature*, *nothing* e *fool*. A evolução de *Lear* em direção ao desapego do material e sua relação

¹⁷ “Alfredo Castro: ‘Lear es un rey que envejece antes de conocer la sabiduría’”, entrevista concedida a Juan Antonio Muñoz Herrera. *El Mercurio*, 29 de março de 1992.

básica com a natureza o convertem em um Diógenes, e Edgar, em seu caminho similar, em um pseudo-Diógenes. Nesse sentido, Parra ressalta a vigência que tem Diógenes atualmente na Europa, talvez como uma resposta à hiper-industrialização:

Se cerró completamente el laberinto de la civilización, de la modernización. No a la naturaleza y sí al mundo creado, inventado por el hombre, con las consecuencias que todos sabemos: colapso ecológico y holocausto nuclear. Lo que nosotros estamos haciendo ahora es un *cozy world of our own* donde no existe la muerte: aquí se ve la necesidad de recuperar a Diógenes. Yo soy un ecologista no por consideraciones éticas sino de orden práctico, empírico. Si no tomamos las medidas que parece que hay que tomar, simplemente desapareceremos del mapa: *primero vivir y después filosofar* (apud HURTADO, 1991-1992, p. 27, grifo da autora).

Esta série de vínculos é para ele uma confirmação da antipoesia como caminho alternativo:

Es bien notable esta cadena que va juntando las cosas: el Diógenes que tiene que ver con Lear, con la antipoesía y también con el tema de los temas: [Juan] Rulfo, especie de Diógenes en la literatura hispanoamericana, situado al margen de la convención greco-latina. En el discurso que leí en Guadalajara en la recepción del premio Rulfo [em 1991], asumí una posición de ese orden. Lo titulé *Mai mai peñi* y allí pretendo hablar desde el mundo mapuche [etnia indígena do sul do Chile] acerca del gran tema del momento: la identidad, no diré, hispanoamericana porque esos son *san benitos* que nos cuelgan los europeos, sino de *mapulandia* (apud HURTADO, 1991-1992, p. 27, grifo da autora).

Desse modo, Parra estabelece uma conexão viva, vigente entre suas preocupações centrais e *Rei Lear*. Personagens como o Bobo, Cordélia e Kent são elementos do medieval e do marginal presentes na obra. Se Shakespeare possui a influência de Sêneca, trata-se também de um Sêneca medieval o que motiva seu discurso, porque um *Rei Lear* sem Kent, o Bobo e o marginal, no dizer de Parra, “se hace acreedor de los tirones de oreja de Tolstói”¹⁸ (apud HURTADO, 1991-1992, p. 26).

¹⁸ Leon Tolstói, Bernard Shaw e André Gide são conhecidos detratores de *Rei Lear*: identificam em Shakespeare um pretenso preciosismo, manierismo da linguagem.

O renascentista logocêntrico funde-se com o popular dando um salto qualitativo ao recolher o melhor de cada fonte.

A tradução elaborada por Nicanor Parra baseia-se em um profundo estudo e rigor conceitual, transfigurada em alta expressão poética, tanto é assim que se pode afirmar que quanto mais parriano é o resultado, mais shakespeariano acaba sendo. Este *traiductor* por excelência – da palavra, da vida – fez confluir toda sua história criativa em *Lear rey & mendigo*, como se sua vida não houvesse sido mais do que uma preparação para ele. O editor da obra, Alejandro Zambra, comentou que

este [*Lear rey & mendigo*] es un libro que William Shakespeare escribió unos cuantos siglos antes que Nicanor Parra, o al menos eso es lo que dirían Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges. Solamente ahora nos enteramos de que Shakespeare es en realidad un precursor de Nicanor Parra. Porque Shakespeare suena a Shakespeare y suena a Parra. Parra suena a Shakespeare y también – y sobre todo – a Parra.¹⁹

Lendo-se a antipoesia desde a operação platônica, que separa a *poiesis* e transforma, assim, o sistema de produção, circulação e aceitação dos relatos arcaicos (LYOTARD, 2006), cujo rastro ainda podia ser lido em Homero, Platão instala o dispositivo metafísico por meio dos relatos filosóficos e estéticos, atuando não só sobre a *poiesis*, mas sobre a experiência e a compreensão do mundo grego: *rearticula* formalmente o saber e a estética com o poder em sua dependência ao Estado. Em outras palavras, articula um modelo cultural cujo regime de escritura e de leitura garantam e confirmem as estruturas sociais dominantes. A partir de Platão, formaliza-se o passo de um regime de leitura pragmático – próprio das concepções cosmogônicas arcaicas socializadas, por um tipo de narrativa chamada compacta ou unitária (mito) – a um regime de leitura metafísico – próprio da concepção cosmológica histórica socializada por um tipo de relato de saber chamado desenvolvido (fragmentário, mas totalizante). Sem a complexidade, tal modo de pensar dissemina-se em uma multiplicidade impensada de relatos fragmentados, reduzidos e desconexos somente unificados pela ideologia metafísica, sendo que esta impossibilidade de

¹⁹ Notícia “Próximo a cumplir 90 años Parra presentó su último trabajo en UDP: *Lear rey & mendigo*”, Catalina González. Home page da Universidade Diego Portales, 13 de junho de 2006. Cf. o link: <http://www.udp.cl/comunicados/0904/03/parra1.htm>

pensar a transformação platônica com critérios complexos é um dos vícios menos visíveis da tradição greco-latina:



FIGURA 48 – Artefato visual (14).
Fonte: PARRA, 2006c, não paginado.

Ligada à essa compreensão metafísica, cultura e *poiesis* se fundem e atuam no interior da produção como objetos artísticos/transcendentes, em que a própria artisticidade está submetida ao regime de redução e hierarquização do logos. Esta operação é a que faz com que a *poiesis* histórica careça de toda praticidade, materialidade, imanência etc., desvalorizando-se a experiência empírica da linguagem, a da linguagem de uso comum. Isto se deve à repressão da ação da linguagem no campo da *poiesis*, isto é, na ordem da produção artística. Nesse sentido, o regime metafísico de leitura exige que não se leia a dimensão ativa da linguagem no modo habitual de falar. Aqui atua a mesma operação hierárquica que articula o artificial sobre o natural, o cultural sobre o comercial, o estético sobre o prático: é a estrutura que percorre o ordenamento simbólico metafísico.

De costas à vida, a arte e a cultura metafísica instalam e promovem sua ordem estética e artificiosa. Mas não se trata de qualquer ordem. Ao reprimir a ação e a vitalidade em sua estética (e seu regime de leitura), os discursos artístico-culturais e filosóficos instalam a condição de possibilidade de sua ordem simbólica metafísica. Uma das conseqüências práticas deste modelo que se oculta em uma aparência de neutra transcendência espiritual é que, em todos os níveis de sua articulação, o público não seria mais do que mero receptáculo. Sua função consiste escassamente em aceitar/rejeitar de um modo contemplativo o mundo que lhe é mostrado: não participa ativamente na *poiesis*, nem na construção da imagem do mundo. A experiência direta (que já está degradada como pura imanência *intranscendente*) e invalida para esse “saber” e essa “arte” excelsa. Transformado, assim, em um ser metafísico e estético, o público torna-se, respectivamente, “reflexivo” e “contemplativo”. Isto é o próprio deste modelo cidadão moderno tanto no que se refere à sua dimensão estético-cultural como política (e assim chega-se da aristocrática democracia grega à moderna democracia representativa: os que “sabem” e “fazem” política não se confundem com o público). O círculo fecha-se sobre si mesmo: instala-se uma “ordem” baseada em indivíduos passivos em uma representação que os submete aos ditames que lhes devolvem uma imagem estética e metafísica (simplificada e esquivada) do mundo e de si mesmos.

A maneira de ler os discursos culturais é, então, o que mantém o público cativo neste ordenamento contaminado e suicida. Ou, dito de outro modo, seu golpe de autoritarismo reside em que se aceita como discurso artístico-cultural (e político) só aquele que induz a lê-lo/compreendê-lo desse modo. Isto é o propriamente metafísico e é o

que oculta o olhar e o entendimento, uma vez que não pertence à ordem da presença nem à do sentido desse entendimento. Não se trata mais de pensar equivocadamente, mas da impossibilidade de pensar de um modo diferente do metafísico.

A partir do novo cenário sociocultural é que se joga a experiência do novo registro das “obras artísticas” (a condição metonímica da linguagem permite produzir e experimentar simultaneamente o artístico e o não-artístico das obras). Este registro, portanto, possibilita falar de obras pós-estéticas, pois estas não se deixam medir ou avaliar pelos critérios esteticistas (por mais que o aparelho metafísico institucional igualmente possa falar, para reduzir e mutilar a complexidade). A contradição e a complementaridade no fazer do novo registro artístico fala de uma *poiesis* complexa em que o corte ou a divisão na experiência permite simbolizar complexamente a dimensão significativa e ativa da escritura.

O pensamento complexo abre-se para a compreensão radical da contradição e da complementaridade de todos os processos: já não bastam a disjunção e a conjunção simples (operações mutiladoras da complexidade), é necessário *articulá-las*, fazê-las atuar sem destruir a magia do que une, ainda que em contradição e oposição irreduzível. Tal articulação pode ser lida em qualquer processo ou experiência do humano (do sensível ao inteligível, da arte à ciência etc).

O que era considerado natural, verdadeiro e permanente irá evidenciar, na antipoesia, a frugalidade e a condição histórica do que era medido e avaliado, assim como dos próprios instrumentos de medição e avaliação. As transformações em curso já não apontam, como no campo da estética, à indagação de “O que é o belo?”, mas a: “O que acontece com a arte e a literatura?” (LYOTARD, 1996). Este questionamento leva a contextualizar a atual situação discursiva para além dos limites do que a modernidade entende por literatura, pois as discursividades surgidas no novo contexto cultural continuam sob este paradigma.

É neste contexto que se insere a antipoesia de Nicanor Parra, pois ela, no interior do processo discursivo e cultural em curso, abre-se e se fecha como uma dobradiça imperceptível entre dois mundos. Desse modo, questiona-se: pode-se continuar avaliando a antipoesia com um critério esteticista, quando ela justamente problematiza e excede o campo de produção esteticista? Pode-se conceber a antipoesia como objeto de estudo formalista (em qualquer de suas acepções modernas) se ela, além de cumprir, excede todo formalismo modernista? É pertinente realizar a atividade crítica da literatura na época da problematização da

condição literária da literatura? Ou, o que é mais decisivo: se, conforme Foucault²⁰, o que se chama literatura tem a mesma idade do que se chama crítica literária, e ambas, por sua vez, se inscrevem no projeto modernista, paradigma problematizado e excedido pelo desenvolvimento histórico, não haveria necessidade de buscar nesta etiqueta chamada transmodernidade um campo de escritura plausível para as novas discursividades como a antipoesia?

O discurso antipoético instala-se na simplicidade modernista, reelaborando o herdado através da própria simplicidade estética e metafísica. A simplicidade atravessa o dispositivo ou o corpus de enunciação e articulação, retirando, dessas simplicidades, seu conteúdo, mas não funda na simplicidade seu movimento e sua ação. Iván Carrasco afirma: “[a antipoesia] constituye una de las manifestaciones más expresivas de la crisis generalizada [...] es decir, no sólo se refiere a ella sino que también intenta representarla mediante una expresión en crisis” (1999, p. 55). Outrossim, há que se complementar que ela não se limita à imanência dessa crise, mas, como assinala Carrasco mais adiante, “llega a ser el código de la crisis. Y por ello mismo, representa la crítica más transgresora de las estructuras, comportamientos y sistemas de valores que conforman esta sociedad” (1999, p. 55).

Na linguagem antipoética – em sua articulação e não só em sua condição discursiva – é onde se torna plausível a expansão do campo herdado. Isto é, esta expansão arrasta o herdado, não simplesmente o supera: por isso sua reescritura é irredutivelmente complexa. Esta expansão da literatura levada a cabo pela antipoesia não é separável de seu substrato (a literatura), tampouco do que o modernismo hegeliano atentou sobre a morte da arte²¹. Não se separa, mas não se articula nele. A antipoesia surge da crise do estatuto literário e esteticista da literatura moderna ou da expansão desse acontecimento generalizado na época atual: o advento da clausura da metafísica, que é também da arte, literatura, escritura, história: esta história (como época: época não da história, mas como história) é a que se clausura ao mesmo tempo em que o modo de estar no mundo que se chama saber (DERRIDA, 2004). E será a partir deste ambiente onde as novas máquinas discursivas como

²⁰ “Da literatura como tal, pois, desde Dante, desde Homero havia existido no mundo ocidental uma forma de linguagem que agora chamamos ‘literatura’. Mas a palavra é de data recente, como também é recente em nossa cultura o isolamento de uma linguagem particular cuja modalidade própria é a de ser *literário*” (FOUCAULT, 2007, p. 293).

²¹ “Hegel historiciza a arte, mas não o *conceito* de arte” (BÜRGER, 2008, p. 180).

a antipoesia instalarão o poder da complexidade: “A mí me carga la literatura / Tanto o + que la antiliteratura” // (PARRA, 2006a, p. 69).

Marcel Duchamp, com sua “Fonte” (“The Fountain”), marca um antes e um depois nesta longa viagem pela separação simples (dualismo) entre a *poiesis* artística e a *poiesis* geral, herança da divisão efetuada por Platão na Grécia Antiga. Duchamp comprou e posteriormente instalou “seu” mictório (assinando-o com um imaginário “Mr. Mutt”, que era, por sua vez, o nome de uma marca de mictórios) no Philadelphia Museum of Art (Estados Unidos), em 1917, rompendo definitivamente com a história da *poiesis* platônica e com o significado e a lógica da produção do “objeto” de arte, regido até então pelo paradigma da artisticidade: autoria, beleza, inspiração, genialidade, originalidade, singularidade, aura e transcendência da obra de arte, inutilidade prática da arte etc. Ao recolocar o mictório, recontextualizá-lo, perde no museu o sentido prático original, ressignificando o objeto-mercadoria. Mas não só isso, ao pôr no espaço de um museu um antiestético e cotidiano urinário, profanava o espaço consagrado somente a grandes criações artísticas e não a artefatos industriais seriados e práticos. Sua concepção pragmática fê-lo compreender que o que se conhece por arte é o que existe em um contexto de arte. Em outras palavras, Duchamp, na segunda década do século XX, *cumpria* e *excedia* a cena platônica, pois, com seu mictório, o “fazer” (*poiesis*) da produção não-artística voltava a unir-se ao “fazer” da produção artística. Desde então, todo objeto estaria em condições de alcançar o divino status artístico (só devia cumprir com as exigências contextuais), que é o mesmo que dizer que o estatuto do artístico já não está legitimado pela metafísica, mas pragmaticamente:

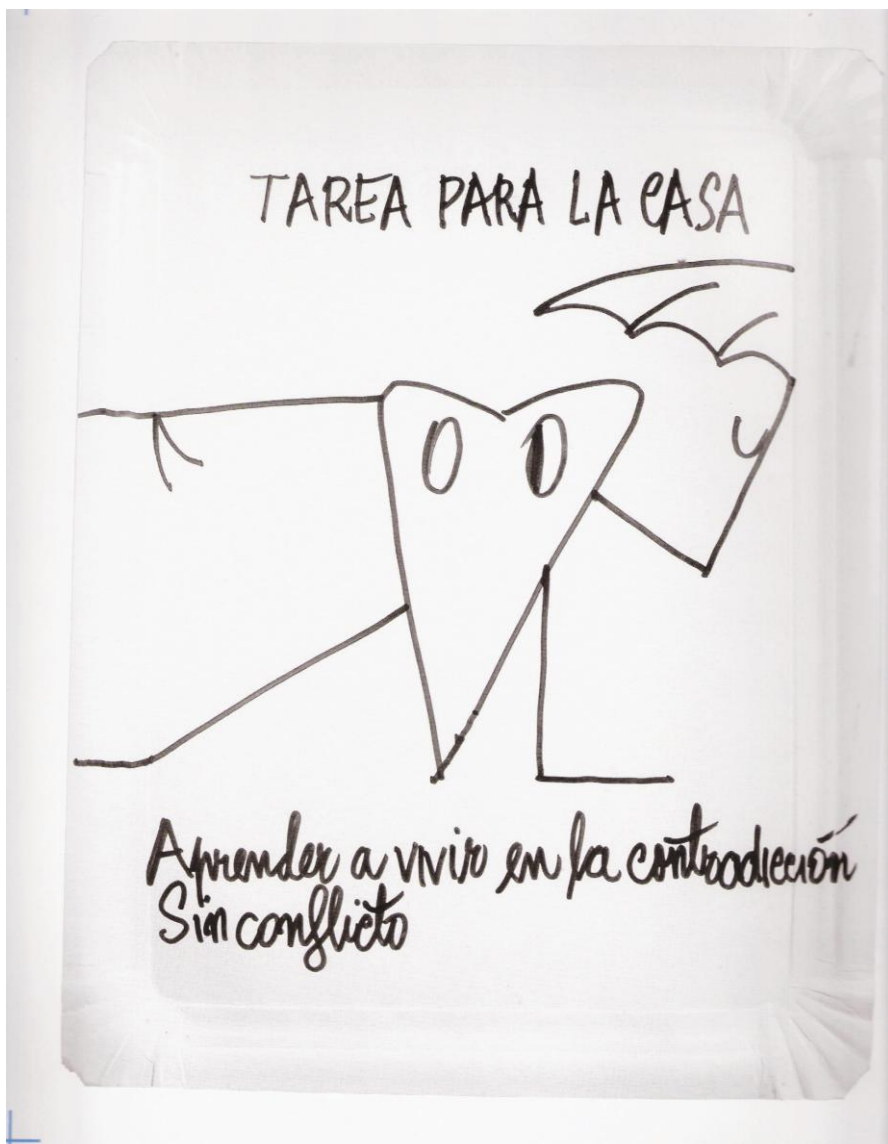


FIGURA 49 – Artefato visual (15).
Fonte: PARRA, 2006c, não paginado.

Duchamp liberou a representação da atadura metafísica. Assim, o fazer do artista e o fazer do artesão, que Platão havia separado, encontram em Duchamp seu pragmático re-encontro. Saindo da rota de seus contemporâneos, este dadaísta, em sua busca da unidade, não volta, no entanto, ao primitivo, mas o faz retornar sem renunciar à dualidade. Duchamp havia rompido o cordão umbilical entre o artista e a cultura em sua acepção platônica: a obra de arte deixa de estar em disputa com os critérios de produção não artística. Os atributos metafísicos da obra de arte ficam suspensos e problematizados em seu valor. O museu converte-se em mausoléu e as obras de arte emergem agora da vida cotidiana e prática: a criatividade deixa de estar a serviço da imaginação e da invenção: são os primeiros sinais concretos da anunciada morte de deus nietzschiana e de seu conceito de transcendência. São os primeiros passos em direção ao que mais tarde surgirá como antiestética pós-moderna. Reformular-se-á, então, não só a arte e suas condições de produção estéticas e práticas, mas o próprio ordenamento simbólico. Isto é o que se leva a cabo décadas mais tarde, quando as luzes artísticas dos vanguardistas deixam de ser descobrimentos isolados e passam a ser concebidos e articulados organizacionalmente em um desenho complexo. Desse modo, será possível falar de transformação cultural, pois é justamente a partir da simplicidade tecnocientífica que se possibilita a inscrição do novo registro simbólico.

Esse tem sido o norte da longa busca poética de Parra, empenhado em gerar uma linguagem reveladora do falar cotidiano que, recontextualizado, opera como conhecimento ironizado da realidade. A obra de Parra é uma *traiducción*, em um sentido, pois o texto destina-se à cultura do público-alvo, isto é, trata-se de uma apropriação do texto-fonte por um texto-alvo. Quando Nicanor Parra expressa, em seus artefatos, que “No hay que dejarse llevar por el discurso cuico”, quer evidenciar o esteticismo que oculta e mascara os jogos de poder. A antipoesia populariza esses jogos de poder, “chilenizando” o discurso, neste caso, de Shakespeare.

Por isso se utiliza dos diversos modos para fazer comunicar a nova ordem simbólica à comunidade: “Buenas noches los pastores”; “apaga incendios con parafina”; “me dijo que veía todo patas arriba”; “en la carreta los bueyes y el carretero tirando”; “Cómo que por qué?”; “Hola Tata”; “Tome nota maestro”; “Déjese de cosas señor”; “Al primer canto del gallo”; “No se vaya a desmayar”; “Él no se da jamás por aludido”; “Premiaremos a quien le dé el bajo”; “Es la pura y santa verdad”; “Un poquitito de sentido común”; “Esto es el colmo de los

colmos”; “Déjate de visajes epilépticos ganso”; “Gracias señor eso sería todo”; “No reacciona a los cachuchazos”; “Parecieran gustarte los coscachos”; “Quien te quiere te aporrea”; “La necesidad tiene cara de hereje”; “Aquí hay gato encerrado”; “libres de polvo y paja”; “donde mis ojos te vean” etc. Parra busca falar Shakespeare não só na língua espanhola, mas em um código chileno eminentemente popular, ao mesmo tempo tradicional e contemporâneo, rural e urbano. E não só seu código verbal, mas a psicologia, a filosofia chilena, melhor dizendo, hispano-americana. Isso não quer dizer desvio, mas uma busca pelo vital. Assim, como o artefato “El carerrija como hablante lírico”, o sujeito transforma-se em marginal para poder roubar, *traiducir*, porque a poética de Parra não é só reação, é uma escritura desde *outra margem*. Uma *margem outra* que não é uma variante da cultura textual, antropocêntrica, ilustrada. Não é, também, sua variante como antítese, negação. Portanto, *Lear rey & mendigo* continua fiel à sua poética antipoética. Trata de representar, no sentido de trazer à presença, uma determinada realidade, as intenções e a complexidade do mundo da linguagem shakespeariana, mas tendo essa capacidade de fazer com que a fábula e as personagens da obra de Shakespeare se encarnem em meio à vida cotidiana de Santiago do Chile em 1992, como acontece com a capa do livro²²:

²² “Al decir Lear, el lector dice Shakespeare, de manera que su nombre no es necesario. Basta con el mío, no más”. “Nicanor Parra transcriptor”, entrevista concedida a Pedro Pablo Guerrero. *El Mercurio*, 4 de agosto de 2001.

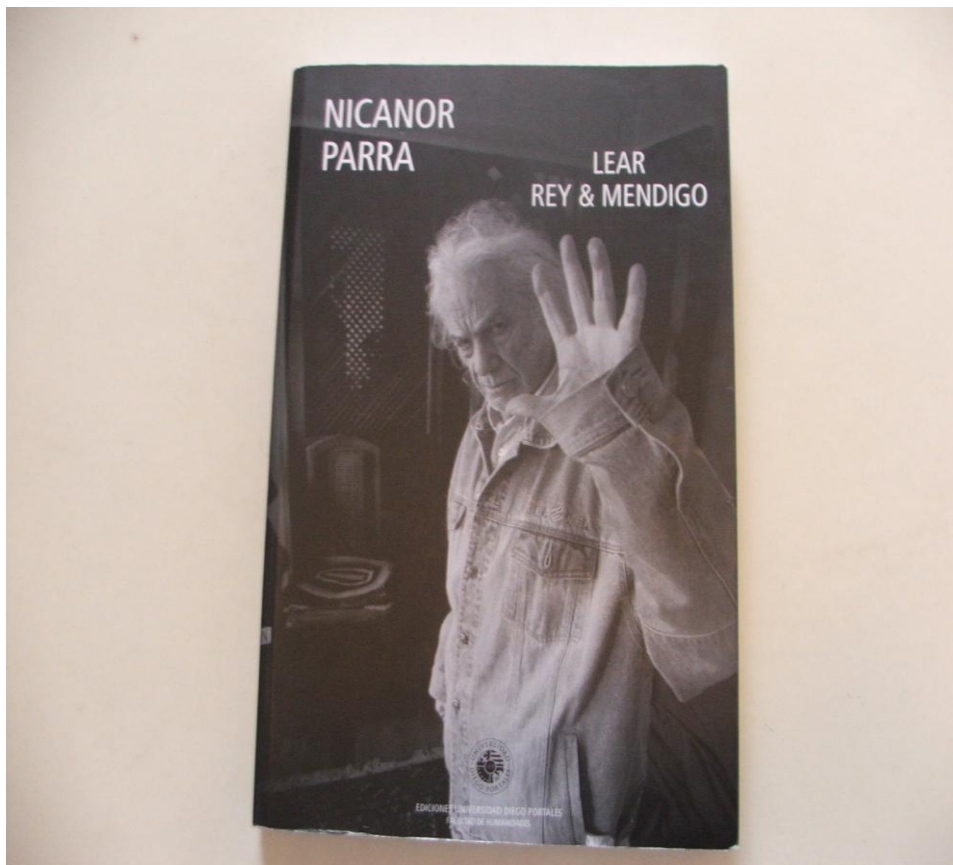


FIGURA 50 – Capa do livro *Lear rey & mendigo*.
Fonte: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.

3.3 *El rey Lear*: espetáculo dirigido por Alfredo Castro

A primeira representação de *Rei Lear* no Chile²³ nasceu de um projeto da Universidade Católica em 1990, quando, a pedido de Raúl Osorio, então professor da Escola de Teatro, Nicanor Parra inicia a tradução do texto para ser encenado no Teatro da Universidade Católica em 1992 (ANEXOS A e B). A partir de 1991, publica-se na imprensa que Parra traduz pela primeira vez uma tragédia completa de Shakespeare, de quem recomenda a leitura “para que vean lo que es canela”²⁴. Em outra entrevista, volta a comentar sobre o dramaturgo afirmando que “el hombre más grande es nadie”²⁵ e, após a representação da peça, é convidado a falar sobre Shakespeare em diversas aberturas de festivais e feiras de livro, como o Festival Mundial das Nações, realizado em Santiago em 1993. Em 1994, realiza-se uma extensa comemoração aos 80 anos de Nicanor Parra com mostras de teatro, música, vídeos, seminários de poesia entre outras atividades. As cidades de Santiago, Valparaíso e Concepción participam do ato, onde

²³ Até 1992, outras montagens de peças de Shakespeare no Chile: *Sonho de uma noite de verão* (1944, direção Pedro de la Barra); *Noite de reis* (1954, tradução León Felipe, direção Pedro Orthus); *A heresia domada* (1958, direção Frank Mac Mullan, com Virginia Fischer); *Macbeth* (1959, com Agustín Siré e María Canepa); *Romeu e Julieta* (1964, tradução Pablo Neruda, direção Eugenio Guzmán, com Diana Sanz e Marcelo Romo); *Comédia dos erros* (1968, tradução Jaime Silva, direção Eugenio Guzmán); *As alegres comadres de Windsor* (1975; tradução Fernando Cuadra, direção Eugenio Guzmán); *O mercador de Veneza* (1978, direção Hernán Letelier, com Alejandro Cohen e Lucy Salgado); *Romeu e Julieta* (1978, tradução Pablo Neruda, direção Fernando González, com Norma Ortiz e Alfredo Castro); *Hamlet* (1979, direção Raúl Osorio, com Héctor Noguera, María Canepa e Rebeca Ghigliotto); *Otelo* (1981, direção Hernán Letelier, com Alejandro Cohen e José Soza); *Sonho de uma noite de verão* (1981, direção Eugenio Guzmán, Companhia de Teatro Itinerante); *Romeu e Julieta* (1987, tradução Pablo Neruda, direção Juan Cuevas, Companhia de Teatro Q); *A tempestade* (1989, direção Mark Brickman, com Tomás Vidiella); *Macbeth* (1989, Companhia de Teatro Q); *Hamlet* (1990, direção Héctor Noguera, com Alexei Vergara e Juan Carlos Montagna); *Conto de inverno* (direção e adaptação Ramón Grifféro); *Noite de reis* (1992, direção Andrés Pérez, Companhia Gran Circo Teatro); *Ricardo II* (direção Andrés Pérez, Companhia Gran Circo Teatro). *El rey Lear* é considerado “uno de los más prestigiosos aportes al teatro chileno por muchos años – además del hecho que pocas realizaciones pueden aglutinar la cantidad y calidad de recursos que se han logrado amalgamar aquí, tanto en su génesis como en su desarrollo” (FASSNIDGE, 1991-1992, p. 48).

²⁴ “& remember: hacéis mal en sacarme de mi tumba” (1991). Segundo Larraín, esta expressão é parte de um poema criado por Parra durante a entrevista: “A los amantes de las bellas letras / ahora hay que decirles lo siguiente: / Que no dejen de leer a Shakespeare / en su idioma patrio / para que vean lo que es canela... / ¡Después hablamost!” //

²⁵ “Nicanor Parra en el túnel del amor”, Mili Rodríguez. Revista *Apsi*, n. 429, 27 de julho de 1992.

também realiza-se o Segundo Concurso de Poesia Jovem Nicanor Parra. A celebração culmina em novembro, com a representação, na estação Mapocho, de *El rey Lear*. Em 1995, como convidado especial da XXI Feira Internacional do Livro de Buenos Aires, afirma que há cinco anos estuda Shakespeare em profundidade²⁶.

O texto de *Rei Lear* possui cinco atos e 27 cenas. Representado, duraria mais de quatro horas, um período impossível para qualquer público. Assim, houve a necessidade de cortes, alterando-se o original Shakespeare/Parra²⁷. Ensaiado em março e abril de 1992 (em exatos 75 dias ou aproximadamente 300 horas, segundo Chris Fassnidge), *El rey Lear* estreou em 19 e 20 de maio de 1992 totalizando 114 representações (cada uma durava três horas e 20 minutos). Alfredo Castro e sua assistente, Verónica García-Huidobro, dirigem um elenco de 14 atores profissionais e mais quatro estudantes de teatro da Universidade Católica que possuem os papéis de soldados, mensageiros e serventes e movimentam a cenografia: Héctor Noguera (Lear, rei da Britânia), Ramón Núñez (Bobo), Claudia di Girólamo e Coca Guazzini²⁸ (Cordélia), Gabriela Hernández (Goneril), Schlomit Baytelman (Regan), Roberto Navarrete (conde de Gloucester), Alberto Vega (Edgar e Pobre Tom), Mauricio Pesutic (Edmund), Rodolfo Pulgar (conde de Kent e Caius), Agustín Moya (rei da França), Arnaldo Berrios (duque de Albany), Eduardo Barril (duque da Cornuália), Héctor Aguilar (duque da Borgonha e doutor) e Pedro Vicuña (Oswald). Estudantes: Pablo Macaya, Cristián Ortega, Ricardo Pinto e Juan Claudio Burgos. Demais dados da produção, de Guillermo Murúa: cenografia de Alejandro Rogazy, iluminação de Ramón López, figurino de Marco Correa e música de Miguel Miranda. A seguir, algumas fotos da divulgação da peça na imprensa chilena:

²⁶ Três notícias dão conta de suas participações nesses eventos: “Nicanor Parra hablará en apertura del Festival”. *El Mercurio*, 23 de abril de 1993; “Preparan celebración de 80 años de Nicanor Parra”. *El Mercurio*, 29 de agosto de 1994; e “Parra defiende a Huidobro”. *Últimas Noticias*, 13 de abril de 1995.

²⁷ Na montagem de Alfredo Castro, as partes deixadas no original inglês desapareceram quase em sua totalidade, assim como vários trechos do último ato. O espetáculo divide-se em dois atos com um intervalo de 10 minutos.

²⁸ A atriz substituiu Claudia di Girólamo a partir de 4 de agosto de 1992: “Sin duda, Coca Guazzini es una actriz que debiera estar más presente en la vida teatral chilena”. “La Cordelia de Coca Guazzini”, Juan Antonio Muñoz Herrera. *El Mercurio*, 2 de agosto de 1992.



FIGURA 51 – Divulgação de *El rey Lear* na imprensa chilena (1).
Fonte: Revista *Wikén*, 23 de abril de 1993.

«El Rey Lear» o e

Ficha Técnica

Título: «El Rey Lear»
Autor: William Shakespeare
Traducción: Nicanor Parra
Sala: Teatro UC
Reperto:
 Lear - Héctor Noguera
 Goneril - Gabriela Hernández
 Regan - Shlomit Baytelman
 Cordelia - Claudia Di Girolamo
 Duque de Albany - Arnaldo Berrios
 Duque de Cornwall - Eduardo Barril
 Rey de Francia - Agustín Moya
 Duque de Burgundy - Héctor Aguilar
 Conde de Kent - Rodolfo Pulgar
 Conde de Gloucester - Roberto Navarrete
 Edgar - Alberto Vega
 Edmund - Mauricio Pesutic
 Fool - Ramón Núñez
 Oswald - Pedro Vicuña
 Doctor - Héctor Aguilar
Escenografía: Alejandro Rogazy
Vestuario: Marco Correa
Música: Miguel Miranda
Iluminación: Ramón López
Asistente de Dirección: Verónica García-Huidobro
Dirección: Alfredo Castro



FIGURA 52 – Divulgação de *El rey Lear* na imprensa chilena (2).

Fonte: Revista *Wikén*, 15 de maio de 1992.

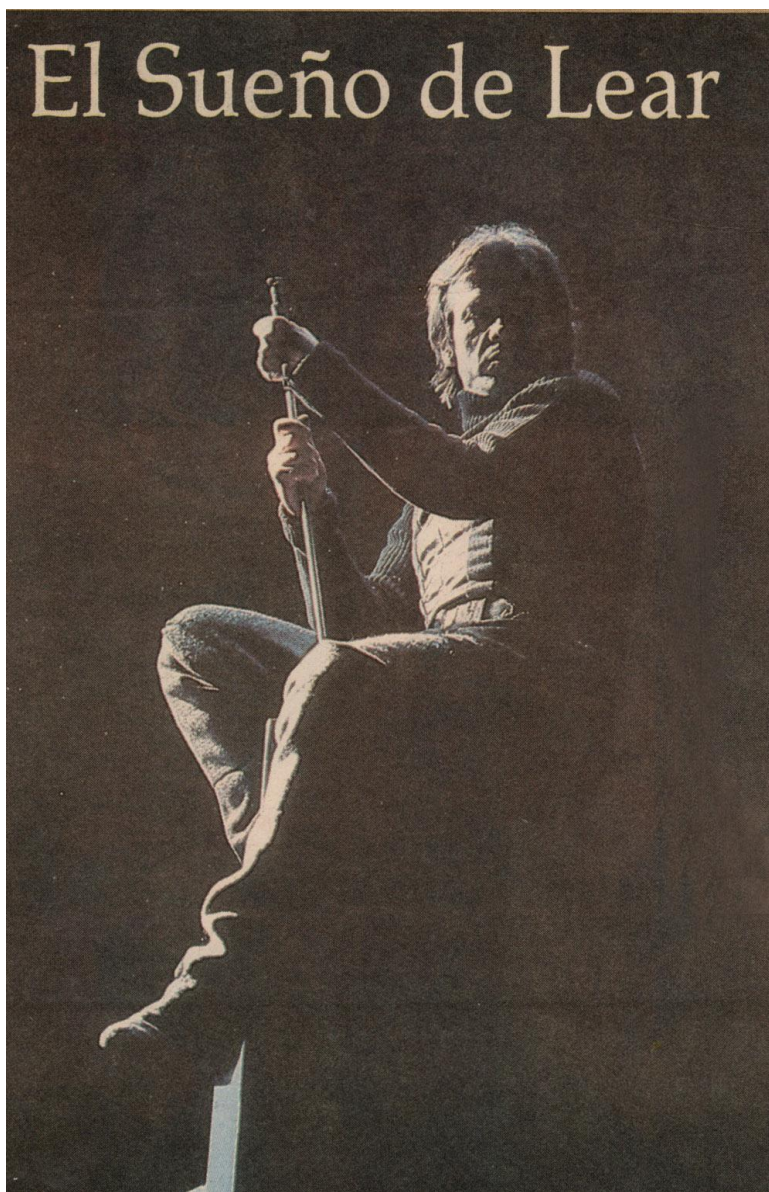


FIGURA 53 – Divulgação de *El rey Lear* na imprensa chilena (3).
Fonte: Revista *Wiken*, 22 de maio de 1992.

No Chile, Alfredo Castro é um reconhecido ator, diretor e autor de teatro, cinema e televisão. Seu currículo conta com diversas atuações e direções pela companhia Teatro La Memoria²⁹. Como Ramón Griffero, Marco Antonio de la Parra, Mauricio Celedón, Andrés Pérez, Ariel Dorfman e Andrés del Bosque, entre outros, funda um novo modelo de dramaturgia no Chile – o teatro pós-moderno – que se insere na resistência cultural ao regime autoritário de Augusto Pinochet:

La dictadura militar nos había obligado durante 16 años al ejercicio permanente de la metáfora en nuestras creaciones, para poder denunciar sus horrores, desafiar la censura y vencer el miedo. La metáfora se había instalado en los creadores y espectadores como categoría equivalente a la verdad. La primera puesta en escena de esta compañía teatral [Teatro La Memoria] fue *La manzana de Adán*, de Claudia Donoso y Paz Errázuriz, creación con la cual creo haberme rebelado contra esa otra tiranía, la de la metáfora, para instalarme en el desafiante registro de lo real. A partir de ese momento, la materia de mis creaciones ha sido la pequeña historia, la pequeña vida, esa patria de anónimos de la cual yo también soy parte...³⁰

Seu último trabalho, *Tony Manero*, filme de 2008 ambientado na ditadura militar, ganhou o prêmio de melhor ator no Festival de Cinema de Turim³¹. Considerado um dos diretores de maior inserção no ambiente teatral chileno, seu teatro possui influências do realismo de Fernando González e do teatro de imagens e libertário de Griffero, que nasce como um teatro simbólico, isto é, que prioriza a história contada através das palavras e imagens. Sua linguagem é o signo, a metáfora (no sentido criativo) e a poesia. Relacionando-se com a morte, a finitude humana, a história do Chile e o inconsciente coletivo, objetiva o aperfeiçoamento da linguagem, contemporaneamente massificada.

²⁹ Home page: www.teatrolamemoria.cl. Fundado inicialmente como companhia, hoje é um Centro de Investigação Teatral, onde são oferecidos cursos, seminários e oficinas ministrados por Castro e outros atores e diretores, nacionais e estrangeiros. Em 2009, Teatro La Memoria completará 20 anos de existência. Entre outras obras, destacam-se: *Estación Pajaritos*, *El paseo de Buster Keaton*, *La Tierra no es redonda*, *La manzana de Adán* e *Historia de la sangre*.

³⁰ Programa de *Mano de obra* (2003).

³¹ Home page: www.tonymanero.cl. O filme, de Pablo Larraín, venceu a 26ª Edição do Festival de Cinema de Turim, um dos mais prestigiosos da Itália. Ambientado nos anos da ditadura de Pinochet, o filme conta a história de Raúl Peralta, um homem de meia-idade obcecado com a idéia de imitar John Travolta no clássico *Os embalos de sábado à noite*. Para o jornal italiano *La Repubblica*, o filme consegue “transmitir melhor do que qualquer reconstrução histórico-política o peso e a obscuridade desses anos”. Castro participa também como roteirista do filme.

Assim, o texto é feito de lembranças e de toda sorte de ironia daquilo que acontece em Santiago: nas ruas, na Vega, Mercado Central, Praça de Armas, Paseo Ahumada, Huérfanos, Rozas... Castro expõe um trabalho de busca pela expressão, onde aparentemente tudo cabe: o grotesco, o símbolo expressionista, a ironia mordaz ou surreal e súbitos arrebatamentos de uma singular e expressiva forma de dança. Trata-se de uma viagem ao inconsciente coletivo, de uma expressão teatral que traduz um aporte estimulante, cheio de sugestões. Com o grotesco, não há a tentativa de choque no espectador, justo ao contrário. É grotesco no sentido de que as personagens aparecem exacerbadas, interna e externamente. Mas também não é um teatro em que existam gritos ou cuspes; não trabalha com a mensagem, isto é, não tem absolutamente nada o que dizer: que cada um trabalhe ao seu bel-prazer, constatando realidades que passam pelo corpo do ator. Como Artaud, não concebe o teatro, a arte ou a vida sem a dor. Para este, a crueldade é simplesmente o fato de exercer a vida, pois viver é um ato de crueldade (a vida é cruel).

Em 1990, recebe o prêmio da crítica por *La manzana de Adán*, baseada em testemunhos de travestis marginais. Em 1992 dirige a aguardada tradução de Nicanor Parra para *Rei Lear*, de Shakespeare, nunca antes representada no país. Com enorme plasticidade, outorga à montagem um atrativo visual potente, apoiado em uma magnífica cenografia, iluminação e figurino. Na visão de Verónica García-Huidobro, Alfredo Castro tinha a intenção de realizar um *Rei Lear* a par com Teatro La Memoria,

porque le daba [a Castro] la posibilidad de trabajar con el texto desde otras perspectivas, precisamente por ser de él [Nicanor Parra], precisamente porque el texto, la traducción es muy ecléctica, es muy libre, y por lo tanto eso también le permitía a Alfredo poder jugar con la estética del montaje. Se enfatizó cómo equilibrar un texto tremendamente rico y potente con una imagen tremendamente rica y potente, y por eso el trabajo de escenografía es un trabajo simbólico, donde los espacios están referidos como signos escénicos, el vestuario también es súper fílmico, porque la puesta no es realista.³²

³² Verónica García-Huidobro. Entrevista concedida à autora. Santiago, mar. 2009. Depoimento geral da peça pela diretora: “Me pareció super bella la puesta en escena, creo que estaba super lograda. Era larga, intensa, se hicieron más de 100 funciones, siempre estuvo repleta, superó todas las expectativas de público y de éxito, alargó su temporada, o sea, desde el punto de vista de una producción teatral, cumplió de sobra con todas las expectativas que se tenían de ella,

Tal como o descreve sua assistente, o trabalho do diretor constrói-se de diversas impressões, evocações e sugestões simbólicas. Busca afinidades entre as coisas e as palavras, entre os sons e as cores, querendo ser preciso nos sentimentos expressos, levando os atores ao encontro com a emoção de modo que seus gestos e palavras sejam significativos. Há em sua montagem uma poética do espaço transcendente, coerente, de absoluta continuidade nos deslocamentos, nas tensões e na realização dos caracteres, estes, expostos com vigor. Pelo que se pode observar na gravação em vídeo, o diretor consegue uma fábula mítica com nuances ao mesmo tempo druídas e judaicas, que enfrenta o homem em sua situação no mundo e que faz referência a Beckett de *Fim de partida* e *Esperando Godot* (a cena de Gloucester e Edgar, cena 6, ato 4, deve-se a isso), certamente inspirado na intuição trágica de Lear em seu encontro com o absoluto, em sua ausência. Como um drama doméstico, trata da relação do rei com suas filhas, mas também aparece o motivo da vingança, porque existe um enfrentamento, e é, além disso, um drama cortesão. É a mais penosa e, em alguns aspectos, a mais dolorosa das tragédias de Shakespeare. Na peça não há muito de consolo, não existe um grande sentido de redenção ou de restauração. Shakespeare quer levar esse sentimento insuportável e de injustiça o mais longe possível, por isso a importância da palavra *nothing*, que aparece repetidas vezes: pode-se dizer que Lear introduz o “nada” em sua família, na corte e no reino.

A crítica destaca o inteligente trabalho de distanciar a emoção de cada uma das personagens, para tornar mais profunda a vivência projetada. Assim mesmo, assinala que se trata de uma poesia em movimento, uma poesia do espaço, uma poesia do gesto, que possibilita o jogo cênico e dá sentido ao caráter ritual, cerimonioso desta marginalidade à flor da pele. Também pôs em relevo o caráter intimista da obra, pleno de emoção humana, com um equilibrado melodramatismo e uma concepção cênica que intui mecanismos de uma sutileza elaborada sempre à margem do abismo. O crítico Eduardo Guerrero afirmou que existe

además se reunió un elenco de lujo, super posicionado en el medio teatral chileno. De manera que la obra, a parte que era Shakespeare, a parte que era el *Rey Lear*, a parte que era Nicanor Parra, a parte que era Tito Noguera, el resto de los actores eran tremendamente importantes, y por eso también yo le pedí a Alfredo si podía trabajar con él como asistente porque me parecía que era muy interesante. Yo había recién terminado mi postítulo en dirección teatral [*Punto de encaje*: teatro neo-creacionista, 1992, monografía orientada por Alfredo Castro], entonces me parecía interesante participar y estar cerca de esa propuesta, fue un evento, fue un montaje muy importante, muy significativo”.

una teatralidad severa y despojada, sin elemento de escándalo, efectismo o tremebundez. Predominan un tono de abstracción poética de gran plasticidad. Sugerente incorporación del minimalismo.³³

O texto sugere imagens, mas também signos que chegam ao espectador através da visão, do inconsciente e da emotividade. Seu trabalho teatral está orientado a buscar o material na própria vida: no humor, tragédia e ingenuidade. Com o simbolismo tenta interpretar a realidade através da poesia cênica.

3.3.1 Atuação e figurino

A atuação preocupa-se mais com as perguntas do que com as respostas suscitadas pela obra, principalmente o porquê de o rei se submeter ao juízo de suas filhas antes da divisão do reino³⁴. Castro enfatiza a quantificação do amor, onde o fatum do rei desata-se à mercê do amor das filhas. Junto a isso, edifica a figura de um rei que empreende uma viagem em direção à dor e à sabedoria, e a situação entre o nada e o infinito, em um entre abismos.

Durante os ensaios, realizados em março e abril de 1992, o diretor expôs ao elenco alguns princípios que nortearam o trabalho, como: 1) Há etapas relacionadas entre si pelas quais o ator deve passar (motivação, emoção, clareza, dicção); 2) Dois comportamentos deveriam ser evitados: teatralidade e autocompaixão; 3) *Rei Lear* é uma história, portanto o direcionamento de cada personagem/ator está claramente definido no texto. O trabalho dos atores é saber contá-la; 4) A obra é poesia e toda poesia se expressa através de metáforas; e 5) A todo momento o trabalho do ator/atriz é escutar e isto é tão importante quanto dar a sua fala. Nicanor Parra também acompanhou o elenco, indicando-lhes alguns princípios: 1) É preciso transfigurar a fala, isto é, transferi-la a um nível poético, pois a obra “se va revelando verso a

³³ Jornal *La Época*, 22 de maio de 1992.

³⁴ Na entrevista “Comenzaron ensayos de ‘El Rey Lear’”, Alfredo Castro indaga: “¿Por qué este viejo que lo tiene todo, que es todo, decide someterse a un juicio vital y arriesgado: preguntar, antes de la división de su reino, cuál de sus hijas lo quiere más, en vez de entregarle todo a quién el más quiere? Esa es la pregunta clave, sobre la que debe girar todo el drama”. *El Mercurio*, 23 de fevereiro de 1992.

verso”; e 2) Buscar o sentido da fala nas palavras: a personagem “ha de entrar en el parlamento [...] lo que cuenta es la palabra y la ubicación de cada palabra en la frase. Cada palabra, entonces, tiene que estar bien masticada y bien proyectada” (apud HURTADO, 1991-1992, p. 33).

Nos primeiros dias de ensaio, Castro prioriza a leitura do texto e as personagens masculinas. Lido durante três horas, há a necessidade de cortes: “En la lectura que hace Alfredo es obvio que se ha enfatizado el humor que existe en la obra – siento éste un elemento que no se asocia generalmente con una tragedia de Shakespeare” (FASSNIDGE, 1991-1992, p. 52). Sobre seu conteúdo, sugere que a peça não pretende moralizar, mas mostrar seres humanos em crise: a tensão que existe entre a ordem e o caos e o início da crise profunda a que se submete Lear ao renunciar ao poder em troca de uma declaração de amor verdadeiro. Na segunda semana, procura-se trabalhar com o cenário, mas ainda abordam-se as personagens masculinas:

No hay trabajo previo de improvisación pura. En esta versión, el texto es el dueño y señor de la situación. [...] Alfredo los interrumpe una y otra vez, algunas veces insistiendo en matices de luz y sombra, en cuanto a la entrega del texto; otras veces, haciendo hincapié en la velocidad o el ritmo (aunque se hace cada vez más obvia la necesidad de mantener un compás, por así decirlo, un latido constante y regular) (FASSNIDGE, 1991-1992, p. 52).

Concentra seu trabalho sobre as personagens Lear, Kent e Edgar, assim como o Bobo:

Este es uno de los bufones más complejos de Shakespeare y tiene varios niveles de complejidad: a nivel de locura pura; de la verdad-dentro-de-la-locura, que sólo el Bufón conoce y puede articular a su manera; del lazo de amor que existe entre él y Lear; de la melancolía, cuyas raíces provienen del cariño que le tiene a Cordelia y del dolor de su alejamiento de la corte. Su trabajo, pues, será tratar de expresar el caos que existe en el inconsciente del comportamiento de Lear (elementos con los cuales ha estado jugando y trabajando toda su vida de bufón) (FASSNIDGE, 1991-1992, p. 54).

O Bobo, para o ator Ramón Núñez, constrói-se com uma dupla personalidade: a de ser bufo e louco, pois, ao mesmo tempo em que diverte o rei, também é a sua consciência, sua sabedoria:

Es la antítesis del tipo deforme con gorro de cascabeles, que se dedicaba en esos tiempos a distraer a su señor. De bufón tiene lo ingenioso, pero su ingenio es de filósofo, no de humorista. Es como el *alter ego* del rey, su conciencia, su lado lúcido. Lo que pasa es que Shakespeare lo bautizó Fool, y juega con su doble significado en inglés: bufón y loco. Lear es un loco incapaz de aceptar los cambios que se operan en el mundo, mientras que el Fool tiene la cordura que debiera ostentar Lear por su edad y su rango.³⁵

O Bobo sempre acompanha o rei, seja na corte ou nos diversos lugares por onde passam, desaparecendo misteriosamente no último ato³⁶. Bufão, bufo ou simplesmente bobo³⁷, é o nome pelo qual era chamado o “funcionário” da monarquia encarregado de entreter o rei e a rainha e fazê-los rirem. Muitas vezes eram as únicas pessoas que podiam criticar o rei sem correr riscos. Vestia uniformes espalhafatosos, com muitas cores e chapéus bizarros com guizos amarrados. Declamava poesias, dançava, tocava algum instrumento e era o cerimoniário das festas. De modo geral, era inteligente, atrevido e sagaz. Dizia o que o povo gostaria de dizer ao rei e zombava da corte. Com ironia, mostrava as duas faces da realidade, revelando as discordâncias íntimas e expondo as ambições do rei. Era um indivíduo de grotesca figura – corcunda ou anão. Na cena 4, ato 1, o Bobo mostra-se muito mais consciente da situação do que o rei:

FOOL

Estoy impresionado de lo mucho
Que se parece el Rey a sus hijas
Ellas me hacen azotar por verídico
Mientras que el Rey me azota por mentiroso.
Se me llega a azotar hasta por silencioso.
Me gustaría ser cualquier cosa
Menos Bufón.
Eso sí que no me gustaría ser tú Tata
Yo no quisiera estar en tu pellejo.
Tanto pulió las puntas de su ingenio
Que no dejó nada en el medio.
Aquí viene uno de los extremos.

³⁵ Reportagem “King Lear, un estreno real”, Pedro Labra. Revista *MasterClub*, junho de 1992.

³⁶ Na revista *Apuntes*, Luis Vaisman A. afirma: “¿Qué pasó con el Bufón? Lo vimos por última vez en la escena 6 del acto tercero” (p. 68).

³⁷ O bobo teve origem no Império Bizantino. No fim das Cruzadas, tornou-se figura comum nas cortes européias, e seu desaparecimento ocorreu durante o século XVII.

[...]

Ahora eres un cero a la izquierda.

Más valgo yo que tú.

Yo soy un gran Bufón después de todo.

En cambio tú qué eres: nada.

[...]

(PARRA, 2005, p. 48).

Na primeira entrada do Bobo, este demonstra estar muito triste a causa da ausência de Cordélia. No entanto, a dor dura somente por um tempo muito breve, pois logo se põe a recitar suas parábolas e metáforas de “verdades encobertas” com muito bom humor. O Bobo tem a fantasia de “ser” qualquer coisa: cumpre seu papel de Bobo, trabalha, e é possível que tenha estudado pequenos truques, feitiços, versos e formas de atuação em algum sistema ou mundo misterioso. O Bobo é leal ao seu papel de Bobo junto ao rei, sabe que está no castelo para entreter, acompanhar, aconselhar e que o rei irá acreditar nele.

Com a irrupção do Bobo em cena, rompem-se todas as normas estéticas imperantes no castelo até esse momento. O Bobo vem desestabilizar o ambiente do castelo, uma vez que o reino de Albião encontra-se em um precário equilíbrio, e o que diz é aparentemente incoerente e retorcido, cheio de alusões e mensagens ocultas. No meio da tempestade, Kent pergunta: “*Quién vive?*”, ao que o Bobo responde: “*Caramba, Su Majestad y la vaina del sable por supuesto / Vale decir un sabio y un Bufón.*” // (p. 101). Essa mistura das palavras “*Su Majestad*”, referindo-se à sua majestade, o rei, e “*la vaina del sable*”, referindo-se a ele próprio, por um lado, soa transgressor e agressivo, e, de outro, mostra um Bobo capaz de se desmistificar. Também mostra um Bobo lúdico e brincalhão até nas situações limites. Muda sua identidade, de repente, por exemplo, de Bobo a gaúcho argentino: “*Puede el asno saber / Si quien tira es el carro o el caballo? / Ea amor mío ea! / Quien te quiere te aporrea.*” // (p. 50). Esconde verdades usando uma linguagem retorcida e pouco clara, dando-lhe liberdade para dizer as coisas mais irreverentes de uma forma direta: “*Sabe mi regalón la diferencia que hay / Entre un bufón amargo y uno dulce?*” // (p. 45); “*Ese no es más que una cáscara hueca.*” (p. 48); “*Si el cerebro de un hombre estuviese en sus talones / No correría el riesgo de contraer sabañones?*” // (p. 56). A linguagem também é lúdica, jogando com alusões misteriosas, ditos e refrãos, presságios, pausas, rimas, adivinhas e mensagens nas entrelinhas ou em subtextos: “*Correcto. Podrías ser un excelente bufón.*” (p. 58); “*No entre aquí Tata, aquí hay un alma en pena. / Socorro*

socorro!” // (p. 107); “Perdón señora / Os había tomado por una silla de playa.” // (p. 120). A destreza e a agilidade com que maneja a língua permitem-lhe passar do espanhol ao inglês sem complicações. Mais do que uma linguagem inadaptada e discordante, a linguagem usada pelo Bobo faz com que a realidade do castelo de Albião se veja despojada de harmonia. Com o riso o Bobo distancia-se do trágico que pode ser uma cena, com o objetivo de desmistificar, ser agressivo e transgressor ou simplesmente julgar: “Es de esperar que esta segunda hija / Nos reciba tan bien como la primera / Aunque esta sea a la otra / Lo que una manzana silvestre / Es a una manzana vulgar y corriente.” // (p. 57). O Bobo transforma em galhofa o absoluto da história do castelo, o intocável das filhas de Lear, o sagrado do rei, e ri de si mesmo:

FOOL

Muy fácil

Parto el huevo por la mitad

Y después de sorber su contenido

Quedan las dos coronas a la vista.

Cuando divides tu corona en dos

Y arrojas ambas partes al vacío

Estás cargando el burro sobre tus espaldas

Para cruzar el pantano.

Poco fósforo había bajo esa corona calva

En el momento

De renunciar a la corona de oro.

[...]

(PARRA, 2005, p. 46-47).

É a voz que não se diz, a experiência que se tapa, a verdade sufocada entre o orgulho e as disputas, é aquele que diz as coisas por seu nome, com outro nome. O Bobo é a consciência de Lear: “Quién podría decirme quién soy yo? / Who is it that can tell me who I am? / La sombra de Lear.” (p. 50). Aquilo que é anormal e aberrante no Bobo, então, também seria humano; e no feio também jaz o bom. Uma infinita grandeza e uma infinita miséria: um homem comum. O Bobo deixa de ser uma “coisa estranha”, porque chora pelo rei, mostra ser medroso como as crianças, se chateia e entretém como eles, é covarde e sábio, solidário e humilde. É mais “humano” que as demais personagens. Shakespeare colocou um Bobo lúdico e desmistificador na peça para, por um lado, contrariar o pesadelo e a tragédia de Lear e, de outro, representar o que jaz de oculto e de primitivo entre as personagens. Do

modo como pensou a personagem do Bobo para sua atuação, Núñez emite o seguinte comentário:

Llegué a la conclusión básica de que, en vez de que fuera un monólogo, que sí tuviera una contrapartida al lado, pues las buenas monedas tienen dos caras, el ying y el yang, el tú y el yo. El Lear es lo que es porque existe el Fool, el Quijote porque existe Sancho, Abott porque existe Costello, a eso voy. El Lazarillo porque existe el caballero de Tormes, o sea, hay que poner una figura que quiera o desee algo con determinadas características y al lado de él, una pareja que sea exactamente opuesta para que, por contraste, se realcen.³⁸

A partir dessa dicotomia, sentiu-se na liberdade de indagar no grotesco, de usar qualquer elemento que não tivesse uma consequência lógica de causa e efeito, que não tivesse a ver com um teatro aristotélico, bem armado. Enquanto Cordélia é expulsa do reino, Kent vai ao cepo e Gloucester perde os olhos, o Bobo é uma personagem estranha, ou, uma personagem que está constantemente disfarçando sua loucura. Tanto nos primitivos como nas crianças, a mente do Bobo está em seu estado indômito e selvagem, onde tem interesse em quase tudo que o rodeia: comida; reprodução; o sobrenatural – ele mesmo diz que nasceu antes que o mago Merlin e faz profecias; e a metamorfose – o Bobo tem a liberdade e a capacidade de ser qualquer coisa: cantor, bailarino, argentino, conselheiro irreverente, declamador, a consciência do rei, locutor inglês, palhaço, mascote clarividente, fazedor de casos. Para os habitantes do castelo, o Bobo pertence a um sistema inferior na escala da evolução do que o restante; pertence, para alguns, a uma estrutura fora do alcance da norma, onde a personagem teria um universo para si, sem a responsabilidade de responder à ordem estabelecida nem à moral imperante naqueles tempos. De fato, se às filhas Goneril e Regan o Bobo desagrada ou causa-lhes repulsa, a outros incomoda. Mas o Bobo está ali, porque assim deseja o rei. Na peça, o Bobo possui transições mentais mais rápidas e sintéticas do que o normal. Distintos planos ensinam as variadas facetas do Bobo:

FOOL

Tío Lear tío Lear. Espera.

No te olvides de tu bufón.

A fox, when one has caught her,

³⁸ Ramón Núñez. Entrevista concedida à autora. Santiago, jan. 2009.

*And such a daughter,
Should sure to the slaughter,
If my cap would buy a halter,
So the fool follows after.*
(PARRA, 2005, p. 54).

Esse é um bom exemplo de quebra. A primeira frase dita pelo Bobo é chorada. Sente-se inseguro e ameaçado por Goneril, que o expulsa. É uma criança que precisa do carinho e proteção de um pai (o rei): “No te olvides de tu bufón”. A seguir, transforma-se em um Bobo poderoso, pleno de dons de feitiçaria e hipnotismo, um mago – diabo que fala em metáfora. Um ator de recursos histriônicos e malignos. Logo, ao concluir sua intervenção, choca-se estrondosamente com uma parede, golpeando-se a cabeça sobre outra parede e, finalmente, faz alguns passos que se assemelham a um balé, isto é, vai embora como um bailarino.

No texto de Shakespeare, a palavra *fool* é aplicada a praticamente todas as personagens de boa índole na peça. Albany é um tonto moralista. Kent é tolo. O Bobo é um idiota, palavra que novamente evoca o sentido dos dois níveis da natureza (o céu e o inferno). No seu tipo de “idiotice”, há reminiscência de uma ordem da natureza ainda coerente e divinamente projetada, de um mundo em que ninguém pode deixar de contar a verdade. Outro sentido para *fool* seria o de vítima, o tipo de pessoa à qual todas as desgraças acontecem. Na peça, Lear refere a si mesmo como um brinquedo natural da fortuna.

Enquanto o Bobo fala em acertos, é esperto, astuto, inteligente e Kent tem uma atitude mais humana, Goneril demonstra sofrimento diante das pragas rogadas pelo pai e Regan verte lágrimas em momentos semelhantes, sugerindo a opressão do pai violento, carente e autoritário. Lear, ao final da primeira cena do primeiro ato, deixa o palco de braços dados com o duque da Borgonha. Depois, Edmund, na cena da luta com Edgar, agarra a espada deste e nela se fere mortalmente, pontuando o iminente arrependimento por ter expedido as ordens de execução de Lear e Cordélia.

Cordélia é a filha caçula do rei, de antemão sua preferida. Enquanto Goneril e Regan são hipócritas ao fazerem mecanicamente as declarações de amor que lhes são exigidas, Cordélia entende que o amor e a lealdade ao pai não têm motivos, expectativas ou causas, nem podem ser quantificados, como quer Lear. Ela demonstra que está consciente da atitude que tomará diante do rei: “Qué dirá Cordelia? Amar y callar.” (p. 16). Sua atitude provoca a ira de Lear, que a deserdar e a entrega ao rei

da França sem dote: “Perfecto: que la verdad sea tu dote entonces” (p. 18), desterrando-a para sempre.

Em nenhum momento da peça, Lear expressa uma verdadeira afeição ou ternura pelas filhas. Nunca pensa em termos de amor: fala de sua bondade e generosidade, do quanto lhes deu e do quanto elas deveriam se sentir gratas. Ao expulsar Cordélia do reino, os diversos conflitos que tem com Goneril e Regan lhe vão diminuindo a dignidade e acabam transferindo para elas todas as honras da corte. Aqui, cabe dizer sobre o uso da palavra *nothing*: um rei privado de seu reino não é nada, mesmo se continuar vivendo. O séquito de cavaleiros está ligado a essa questão, pois eles representam a continuidade de sua identidade como rei. Assim, elas não querem matá-lo, ao contrário, querem que continue a viver sem o poder, uma vez que renunciou a ele. Pior do que seu assassinato é sua aniquilação, deixando-o viver sem sua identidade. Depreende-se daqui que Cordélia não pode participar de toda a tragédia, pois o universo da peça não comporta seu pensamento, que questiona o poder arbitrário e cego do pai. O conflito toma uma proporção crescente. O pecado de Cordélia é tornar evidente o absurdo: é a voz sensata da razão diante do rei tomado pela irreflexão. Lear, mais tarde, reconhece seu erro, ao exclamar:

LEAR

[...]

Cómo es posible me pregunto yo

Que una falta tan leve como la de Cordelia

Haya pesado tanto sobre mí

Como para sacarme de mi centro.

Ni máquina infernal que hubiera sido!

Secó la fuente del amor

Y en su lugar el odio y la hiel.

Oh Lear Lear Lear

[...]

(PARRA, 2005, p. 52).

Conde de Kent, amigo e conselheiro de Lear, quando da expulsão de Cordélia do reino, alertara-lhe sobre o engano cometido e defende Cordélia, mas Lear, tomado por sentimento de raiva e vaidade, ordena que Kent deixe o reino, caso contrário teria a morte. Utilizando-se de disfarces, Kent permanece ao lado do rei como um servo fiel. Em contraposição aos valores negativos associados à Regan e Goneril, Cordélia e Kent representam um dos mais significativos elementos na concretização do ideal de justiça: a verdade. Assim, a partir do

pressuposto da coexistência indissolúvel entre justiça e verdade, visto ser inadmissível que um fato mentiroso possa amparar o ideal de justiça, tais personagens ganham relevante dimensão por simbolizarem a própria figura da justiça que, obviamente, não pode ser resumida somente na verdade.

O encontro de Lear, Kent e Edgar (cena 4, ato 3) simboliza a aproximação dos injustiçados, que se unem na tormenta de seus infortúnios, ao procurarem abrigo para se protegerem da tempestade interior e exterior que os assola. Tanto Kent quanto Edgar aparecem disfarçados como seres miseráveis. A decrepitude inicia e Lear, uma vez mais dando-se conta de seus erros, enlouquece. Como diz ao final o conde de Kent, tudo é desolação, trevas e luto: “Todo es desolación tiniebla y luto. / Vuestras hijas mayores están muertas. / Ambas se destruyeron a sí mismas.” // (p. 194).

A estrutura de *Rei Lear*, mais do que a de qualquer obra de Shakespeare, significa, em si, que o desenvolvimento de cada personagem depende do desenvolvimento da personagem central: Lear. “El trabajo en esta escena confirma esto: cuando Tito Noguera trabaja bien, los otros responden bien. Cuando tiene problemas, a todos les afecta por igual” (FASSNIDGE, 1991-1992, p. 56). Na caracterização de *El rey Lear*, Lear surge “louco” desde a primeira cena, com cabelos despenteados, gestos irados e gritando. Com o desenrolar da ação, a partir do reencontro com Gloucester, Lear aparece menos caótico, mais sensato, mais comedido nos gestos e nas falas. Castro pede aos atores que evitem o que este chama *comentarios*, isto é, qualquer palavra ou gesto a mais de modo a introduzir algum elemento naturalista na atuação. Gesticulações e reações faciais devem ser evitadas, por exemplo, por Goneril e Regan, que devem limitar-se a responder às demandas de Lear. No entanto, Kent reage como se Lear estivesse louco, ao bani-lo do reino. Kent, que se disfarça de Caius para reconquistar sua amizade com o rei, é a personagem preferida de Nicanor Parra, segundo o ator Rodolfo Pulgar:

Me siento contento, Kent es un personaje maravilloso. En el fondo, eran dos personajes. Era uno que cambia, quería cambiar voz y aspecto físico. No sabía cómo maquillarme. Un día me embarré con barro y maquillaje café. El peinado que era sofisticado, me lo soltaba, y me vestía de criado. Entonces, eran dos personajes muy distintos: uno, muy elegante, con una voz muy clara, y el otro se ocultaba. La preparación de Kent es igual a todas mis preparaciones, mucha intuición con el texto. Me entrego a las manos del autor, por lo tanto la dirección de Alfredo fue

muy libre. Él no me exigía nada. Yo le proponía lo que yo pensaba de la escena, porque no era un montaje de mucho movimiento.³⁹

A cena que antecede a tempestade – a grande batalha final de Lear com Goneril e Regan – é um momento crucial da peça, que culmina nos versos sobre a necessidade (“No se trata de necesidad. / Hasta el último de los mendigos / Se permite algo superfluo entre sus míseros bienes.” // (p. 93)) e logo, a partida de Lear do castelo de Gloucester em direção à tempestade na charneca. Castro pede a Tito (Lear) e Schlomit (Regan) que trabalhem seu diálogo com vozes não teatralizadas, cada um relacionando-se como pai e filha: a busca desesperada de Lear pelo amor de sua filha Regan, a suspeita desta e o medo incipiente que se apodera do pai, a hostilidade, a luta pelo poder, expressa na complexidade das relações humanas – tais elementos, ao não ser teatralizados, tornam-se mais evidentes. O processo de pensamento e sentimento internos, que Castro tem chamado a atenção, pode-se notar no espaço de uma página de diálogo.

A cena da tempestade, juntamente com a loucura de Lear, conforma o centro emocional, filosófico e espiritual da peça. A palavra *storm*, em inglês, expressa só o fenômeno climático, já *tormenta*, em espanhol, conota o mesmo, mas, além disso, pode-se repensar em inglês como *torment*: tormento/tortura, expressando-se de um modo mais claro, em espanhol, a metáfora usada por Shakespeare para revelar o estado interior em que se encontra Lear. Aqui, pela primeira vez, três tipos de loucura entram em contato: a do Bobo – para quem a loucura é uma forma de vida, uma alternativa aparente ao esquema racional do pensamento; a de Edgar – para quem a loucura é o resultado de uma decisão de natureza racional, um caminho à liberação; e a de Lear – cuja loucura é o único modo em que consegue, finalmente, entender a si mesmo. Assim como nas duas primeiras obras da companhia Teatro La Memoria, *La manzana de Adán* e *La historia de la sangre*, Castro concentra seu trabalho nas personagens marginais, cujas percepções fazem-nas categorizar como loucas. Notório é o trabalho em torno à personagem Edgar, de Alberto Vega, comentado por Fassnidge:

³⁹ Rodolfo Pulgar. Entrevista concedida à autora. Santiago, jan. 2009. Sobre seu trabalho em *El rey Lear*, comenta: “El lenguaje que utiliza Parra es muy chileno, acercó al público chileno medio, que se reía de la transcripción, de cómo él traducía y que las palabras tuvieran significado humorístico. Nicanor Parra me decía que el humor de la antipoesía estaba en Kent. Fue linda experiencia, gratificante haber hecho Kent, porque han pasado los años y siempre hay alguien que se acuerda de Kent y me dice: ‘Yo te vi en Kent’”.

Me parece a mí que Edgar – en el contexto de esta secuencia – es uno de los personajes más brechtianos de la obra. Alberto Vega (el actor) debe usar a Alberto Vega (el ser humano) para presentar a Edgar (el personaje) actuando el rol como si fuese un loco (Mad Tom); más adelante en la obra, esta secuencia afectará a Edgar (el personaje) y a Alberto Vega (el ator/ser humano) en la búsqueda de una comprensión más profunda de su propia humanidad, para que así Edgar (el personaje) pueda emerger como capaz de decir el último parlamento de la obra. [...] Esta secuencia de muñecas rusas, unas dentro de otras, es un desafío que pocos roles plantean a un actor (1991-1992, p. 59).

Em uma referência direta, o diretor transforma Edgar e Gloucester em Estragão e Vladimir, fazendo surgir dois palhaços, de chapéus chaplinescos, em momentos em que a dor se faz intolerável. Aqui, Castro busca o chamado *verfremdung* ou efeito distanciador brechtiano, isto é, a absoluta falta de autocompaixão. Com a chegada de Lear, o foco se transfere para a relação entre os dois velhos: um, realmente cego, e outro, psicologicamente louco, vêem a verdade pela primeira vez com infinita clareza. A loucura de Lear é uma metáfora, e Shakespeare a apresenta como um glossário de perguntas de natureza existencial que se referem à nossa percepção, aos nossos conhecimentos, à nossa verdade. Lear é um rei que descobriu sua condição humana e é pela confrontação com Gloucester cego que afirma sua verdade e percepção. O aborrecimento desenfreado de Lear dissolver-se-á em nada, em uma bela quietude, no momento em que reconhece seu amigo Gloucester. Lear dirige suas piadas amargas a Gloucester, a este homem de quem foram arrancados os olhos. No entanto, quando Gloucester chora, Lear senta-se no chão, ao seu lado, e diz os belos versos sobre a hipocrisia e a inevitabilidade da dor como parte da experiência humana. Lear, por fim, aprende as lições de sua amarga experiência e rendição, neste caso, do reino e do poder, chegando à sua etapa final: eis a visão contrária do mundo. As primeiras palavras de Lear, após a tempestade, “Hacéis mal en sacarme de la tumba.” (p. 167), foram, em verdade, o ponto inicial da tradução de Parra – pelo alto poder desta imagem. Hector Noguera é capaz, aqui, de se esquecer da raiva – que tem sido um elemento constante durante as primeiras 100 páginas do texto – e transferir sua articulação para o murmúrio; quando Cordélia responde, se está diante de uma relação pai-filha, tal como ocorrido anteriormente com Regan.

No último ato, os cortes feitos pelo diretor têm o efeito de concentrar ao máximo a ação: no descobrimento da traição de Edmund e

o subsequente duelo que este sustenta com Edgar, as mortes de Regan, Goneril e, depois, do próprio Lear. A briga de Edgar e Edmund é curta, estilizada. O mesmo acontece com as mortes das filhas: Castro se distancia do texto e as mostra em cena, onde permanecem até o final, apresentando uma imagem póstuma sobre as conseqüências do ódio que vinha crescendo em ambas. Existem sete mortes na obra, três mostradas de modo naturalista (Cornúlia, Oswald e Edmund), e quatro fazendo uso de elementos de estilização (Goneril, Regan, Cordélia e Lear). Com isso, o diretor entrega ao público uma série de códigos a decifrar que estão contidos no subtexto da obra. Por exemplo, na cena em que se evoca o uso de um exército de soldados para a batalha final (a representação dos 100 acompanhantes de Lear seria impossível), Castro prefere representar este conflito de modo simbólico, não naturalista. O muro móvel da cenografia, que serviu de abismo e de outros símbolos na peça, é agora girado sobre si mesmo, em grande velocidade, estando Lear e Cordélia agarrados a ele e os quatro soldados presentes gritando com energia; vários segundos desta atividade produzem um efeito mais impactante do que um grande número de atores brigando com espadas no cenário. A seguir, algumas fotos dos ensaios e do espetáculo:



FIGURA 54 – Ensaio de *El rey Lear* (1).
Fonte: Revista *Ya*, 16 de junho de 1992.

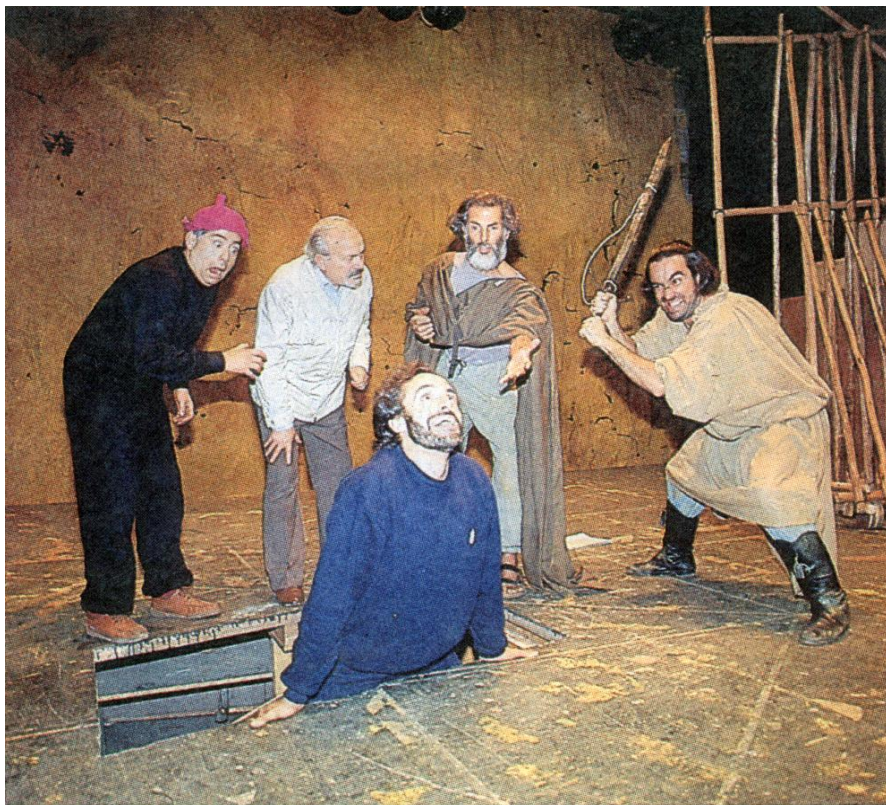


FIGURA 55 – Ensaio de *El rey Lear* (2).

Fonte: Revista *Wikén*, 3 de abril de 1992.

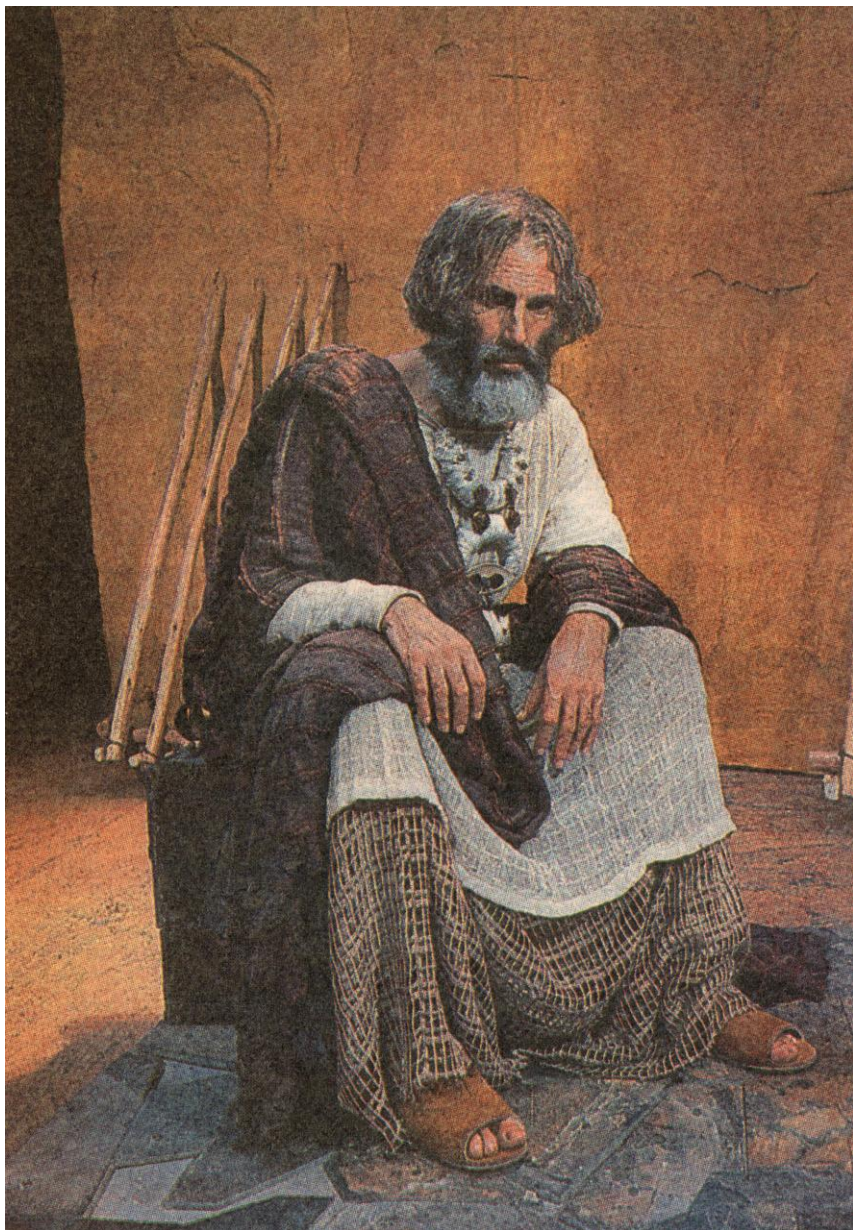


FIGURA 56 – Héctor Noguera (Lear).
Fonte: *El Mercurio*, 24 de maio de 1992.



FIGURA 57 – Coca Guazzini (Cordélia).
Fonte: *El Mercurio*, 2 de agosto de 1992.

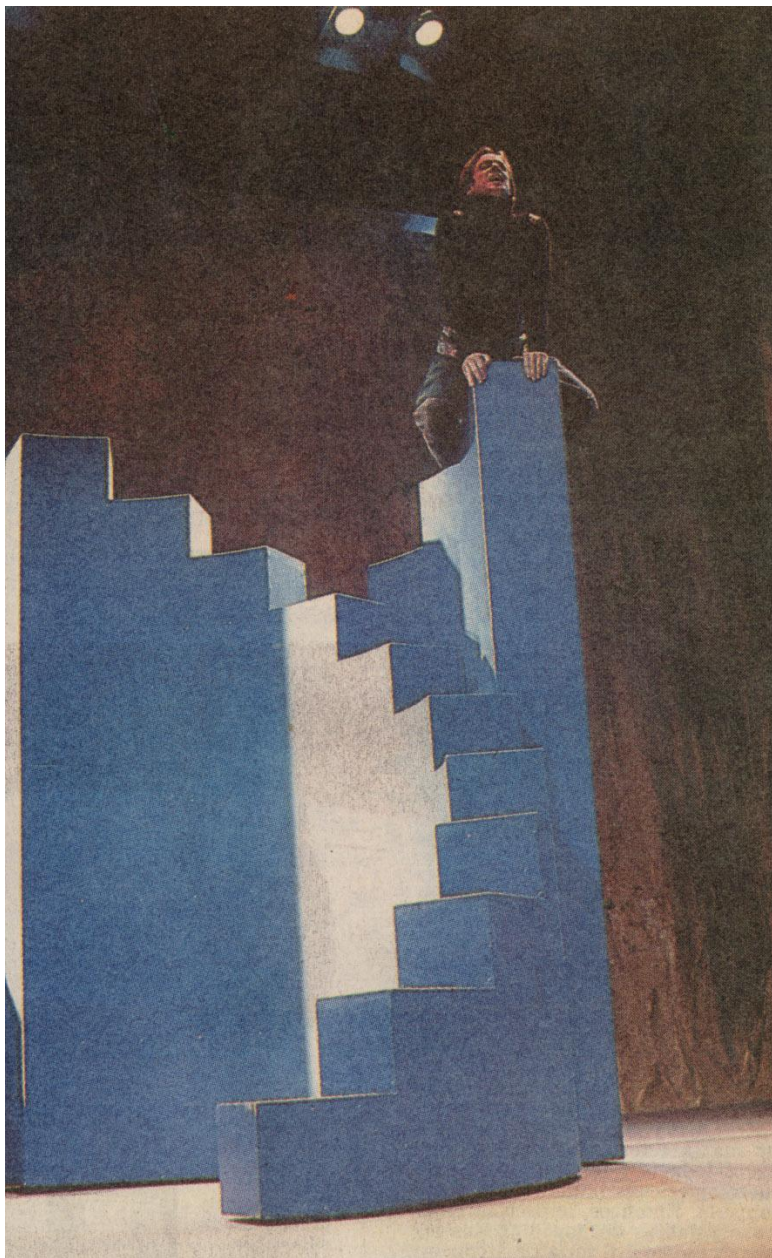


FIGURA 58 – Mauricio Pesutic (Edmund).
Fonte: Revista *Ya*, 16 de junho de 1992.



FIGURA 59 – Eduardo Barril (Cornuália) e Schlomit Baytelman (Regan).
Fonte: Revista *Ya*, 16 de junho de 1992.

Responsável pelo figurino, Marco Correa criou um tipo de vestuário que pudesse indicar a natureza primitiva de *Rei Lear*, sem se limitar a um período específico da história. O resultado de sua concepção é brilhante: os trajes sugerem uma vaga idéia de serem medievais, mas, ao mesmo tempo, não possuem código definido. Como Shakespeare não possui parâmetros muito claros, o figurinista usa elementos elisabetanos, mas também sugere: trata-se de um período sobre o qual não se tem maior conhecimento histórico. Então, Marco Correa, o figurinista, ficou com o dilema: “Pensé, ¿arcaica? No. ¿Griega? No. ¿Persa? No. No era nada de eso, pero era todo eso también. Por eso ningún traje presenta una caracterización de época”. Para as personagens femininas, elabora um trabalho incisivo sobre os detalhes, do pesponto ao tipo de tecido. “Debe darles el carácter: generosas, lobas, bondadosas, dulces”. Para os homens, outros aspectos importam: “Intenté aumentar volumen y peso, hacerlos más corpulentos. No por la actuación, sino para compensar el enorme espacio del escenario”. Para ter certeza da utilidade dos trajes, fez prova de todos:

Así compruebo que funcione. Esto significa evaluar sus dificultades. A veces no es fácil caminar con una gran capa, pero se puede. Si yo logro, no acepto que los actores se quejen. Y el manejo de todo traje, por muy complicado que parezca, tiene su técnica.⁴⁰

O figurino deve sugerir algo ao ator, devendo deixá-lo se movimentar com liberdade pelo cenário, em harmonia com a percepção que tenha da sua personagem. As perucas, desenhadas por Correa, foram elaboradas por James Jahnfen. São metros de cabelo. As cores do vestuário correspondem-se por vezes com as da cenografia: uma mistura de tons laranja, cores terra e amarela. Usa cores claras para os trajes de Lear e Cordélia, brilhantes e chamativos para o Bobo, e cores que se fundem com os da cenografia para o restante do elenco. Materiais e cores semelhantes aproximam Lear e Gloucester; Goneril, Regan e Edmund; e Cordélia e Edgar. Em consonância com o texto, Goneril é maquiada com “cara de lobo”. A apresentação de Lear desde o primeiro momento – sem coroa – não sugere realeza. O cetro, ironicamente, é utilizado por ele, não para reter o reino, mas para indicar, literalmente, a sua dissolução. Quando ressurgue, na cena do reencontro com Gloucester, Lear tem coroa e cetro feitos de galhos de árvores, sugerindo

⁴⁰ Reportagem “Texturas de un reino imaginado”. Revista *Ya*, 16 de junho de 1992.

primitivismo, *unaccommodated man*, “o homem, ele mesmo”. Na mesma cena, aparece descalço e o manto faz lembrar a capa rota de um profeta. Gradativamente, o penteado, a maquiagem e o figurino se mostram menos ensandecidos, acompanhando a aquisição de sabedoria e sanidade, o sofrido processo de autoconhecimento do velho rei. O Bobo tem um cetro que parece ser mais sólido do que o de Lear e usa o clássico *coxcomb hat*, elemento transcultural que sublinha a estrangeirização da performance. O visual do Bobo caracteriza-se pelo exagero de ornamentos, uma vez que seu figurino está cheio de espelhinhos, estrelas, voltas, lantejoulas e luvas de cor vermelha e verde, cores contrárias que se rejeitam entre si produzindo um efeito estridente e chocante. O Bobo também exhibe uma “coisificação” de objetos. É o único do castelo que se move com coisas no corpo: bonete, ave, vara ou cetro que carrega em seu extremo um espelho com a reprodução do rosto do Bobo, elemento que, além disso, faz um som, e uma capa feita de um bustiê e uma calça. O Bobo também exhibe novos membros não apreciados entre as demais personagens, como as orelhas e o estômago. Com sua arte, Marco Correa contribui para reforçar o trabalho da direção e do elenco em vez de tentar impor novas idéias que afetariam o resultado final da produção:



FIGURA 60 – Gabriela Hernández (Goneril), Héctor Noguera (Lear), Schlomit Baytelman (Regan) e Claudia di Girólamo (Cordélia).

Fonte: Revista *Wikén*, 15 de maio de 1992.

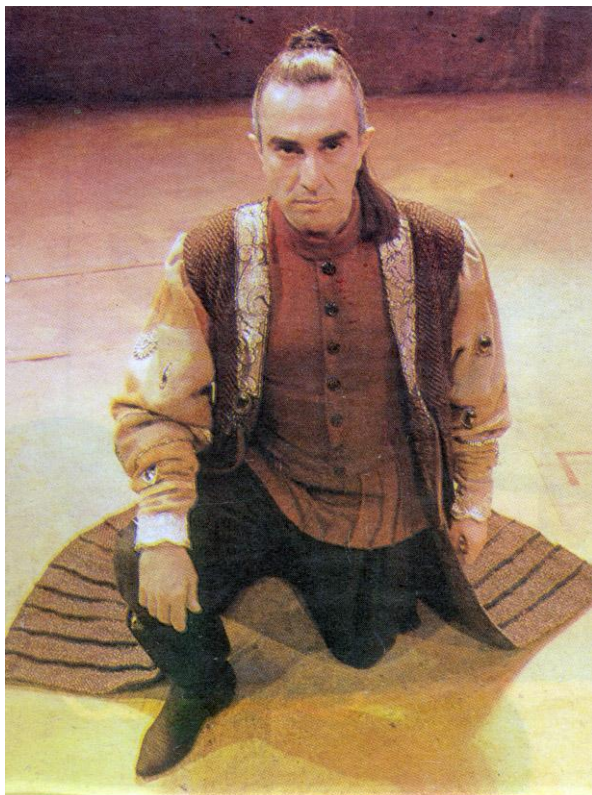


FIGURA 61 – Rodolfo Pulgar (Kent).
Fonte: Revista *Ya*, 16 de junho de 1992.



FIGURA 62 – Rodolfo Pulgar (Caius).
Fonte: Acervo de Rodolfo Pulgar.



FIGURA 63 – Rodolfo Pulgar (Caius).

Fonte: Acervo de Rodolfo Pulgar.

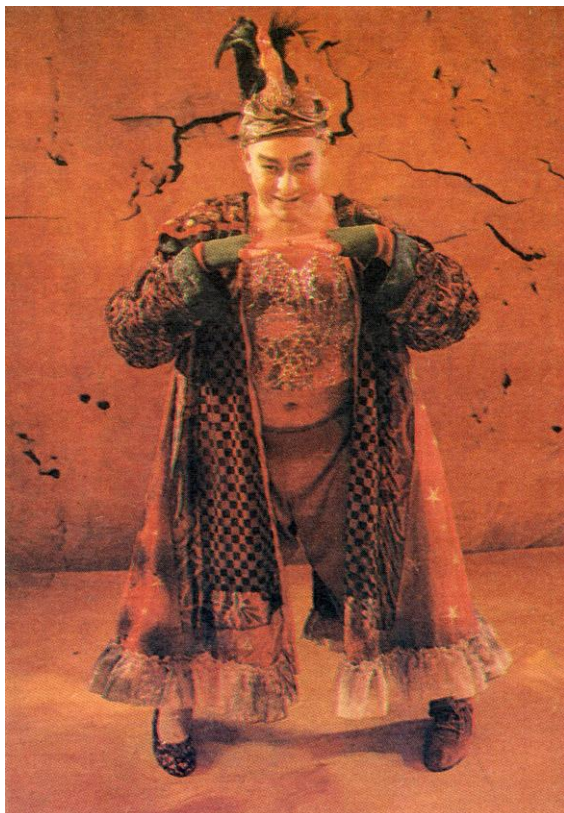


FIGURA 64 – Ramón Núñez (Bobo).
Fonte: Revista *Ya*, 16 de junho de 1992.

3.3.2 Cenografia, iluminação e sonoplastia

A etimologia da palavra teatro origina-se, com se sabe, do vocábulo grego *theatron*, que significa “lugar de onde se vê”. Assim, o público participa do teatro usando o olhar como primeiro instrumento de percepção, seguido de perto pela audição. Essa associação original entre olhar e teatralidade foi bem conceituada por Patrice Pavis:

A origem grega da palavra teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constitui. Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação. [...] Em francês [e em português também], teatro guardou a idéia de uma arte visual, enquanto nenhum substantivo tomou sentido do conceito do texto (2005, p. 372).

O cenário enquanto sistema semiótico determina o espaço e o tempo da ação teatral. Contudo, para se entender o cenário em sua linguagem, é preciso recorrer à gramaticalidade de outros sistemas artísticos, como a pintura, a escultura, a arquitetura, a decoração, o design da iluminação. São esses sistemas que se encarregam de representar um espaço geográfico (uma paisagem, por exemplo), um espaço social (uma praça pública, uma cozinha, um bar) ou um espaço interior (a mente, as paixões, os conflitos, os sonhos, o imaginário humano). No cenário, ou apenas em um dos seus constituintes, se projeta o tempo: a época histórica, as estações do ano, as horas do dia, os momentos fugazes do imaginário. Há ainda o caso dos espetáculos em que os recursos cenográficos estão na performance do ator, no ruído, no vestuário ou na iluminação. Como em Teatro La Memoria, Castro privilegia a poesia do espaço cênico, da atmosfera:

El escenario es color mostaza, con mucha textura. Hay una organicidad muy hermosa de la materia. Apuntamos a lo global, a que el escenario funcione como una plataforma entre el infinito y la nada. Ese espacio poético hay que potenciarlo para que provoque emoción en el espectador. [...] En la escenografía de Alejandro todo se inicia muy articulado, pero luego comienza a desarticularse hasta que las paredes

llegan a moverse y a respirar: la naturaleza respira por sí misma, mucho más que el hombre.⁴¹

A montagem caracteriza-se pelo simbolismo, onde texto e forma de ocupar o espaço cênico – o som, a luz, a pintura de cena – procuram explorar ao máximo a parceria com a imaginação (e o imaginário comum) na relação palco-platéia, por meio das sínteses simbólicas que reúnem os diversos elementos que constroem a teatralidade, como os ideais wagnerianos da *gesamtkunstwerk*⁴².

A cenografia apresenta um lugar vazio, de escassos recursos, mas altamente significativos. Seus materiais, cores e formas objetivam manter o mistério que apela a diferentes códigos cortesãos, esotéricos, religiosos e pagãos. Para sua composição, Alejandro Rogazy⁴³ serviu-se de elementos básicos da natureza, como ar, terra, fogo e água. Assim, cada superfície, volume e cor representa uma realidade múltipla e imprecisa, isto é, que se modifica, por isso a cenografia é atemporal, não recria castelos, mesas ou lugares de um palácio. O cenário central comporta um amplo espaço que pode lembrar uma caverna elaborada com texturas naturais: pedra, cristal, terra, algas. Nele, existem quatro formas básicas: duas plataformas móveis, que lembram um observatório árabe, um trono, uma ponte elevadiça e muralhas. As muralhas possuem tons de amarelo e laranja; as plataformas ou escadas, pintadas de azul, sustentam-se sobre rodas, para torná-las móveis; e alguns galhos de vermelho vivo aparecem na cena da tempestade. Extremamente versáteis e inteligentes, as escadas tanto servem para subir ou descer (reiterando-se as oscilações da Fortuna), como funcionam como caverna e ataúde para o rei. Também elas servem de fachada de um palácio, observatório que evoca os astros, pontes, coroas, salões, lugar de reflexão, guarida na escuridão... de forma a situar o homem entre o nada e o absoluto. O azul simboliza o pensamento e o intelecto, e, na Antiguidade, representava a cor dos deuses (para os egípcios, a cor da

⁴¹ “Alfredo Castro: ‘Lear es un rey que envejece antes de conocer la sabiduría’”, entrevista concedida a Juan Antonio Muñoz Herrera. *El Mercurio*, 29 de março de 1992.

⁴² Termo em alemão para “obra de arte total”. Para o compositor de óperas alemão Richard Wagner, a *gesamtkunstwerk* é uma proposição cênica para elaboração de espetáculos que estruturam uma síntese original a partir dos elementos de outras técnicas e linguagens da arte: música, literatura, pintura, escultura, arquitetura.

⁴³ “Imaginación, forma y color”, entrevista concedida a Maite Armendáriz Azcárate. *El Mercurio*, 24 de maio de 1992. Para Rogazy, “Shakespeare alude a relaciones con la naturaleza, a los elementos generadores, la astrología, entre otros, dándole a la obra un carácter alquímico rico en imágenes y metáforas que me ayudaron para inspirarme”.

verdade). A combinação do amarelo e do laranja, assim como do vermelho, denota o trágico, o funesto desde tempos imemoráveis. Na Idade Média, o amarelo era a cor da dispersão, e o vermelho, das emoções. Pode-se dizer que o trabalho de Rogazy integra-se à concepção de *El rey Lear*. Trata-se de um espaço interessante onde os atores desenvolvem os caracteres e as ações de suas personagens e se movimentam ao bel-prazer, como mostram algumas fotos a seguir:

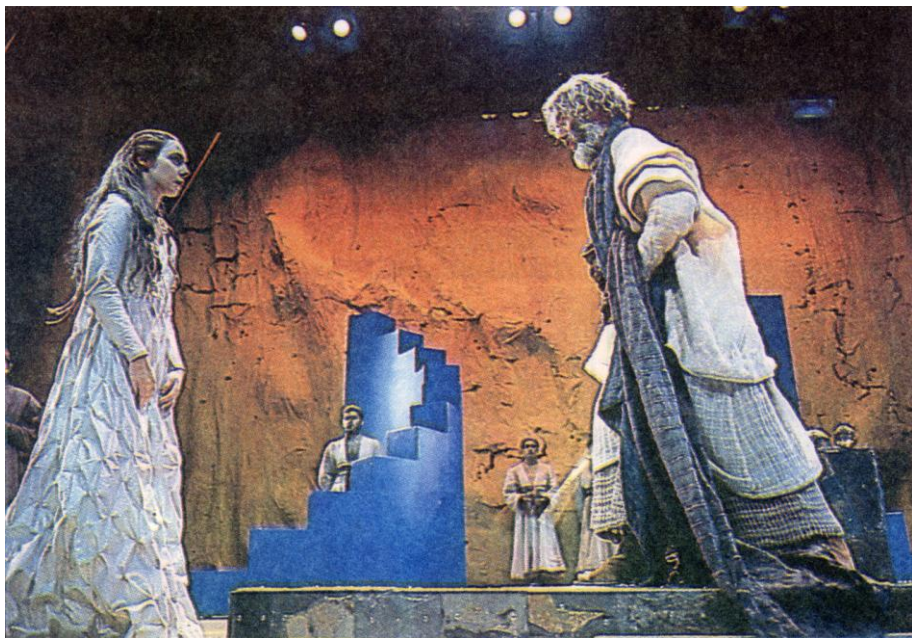


FIGURA 65 – Claudia di Girólamo (Cordélia) e Héctor Noguera (Lear).
Fonte: Jornal *La Segunda*, 22 de maio de 1992.

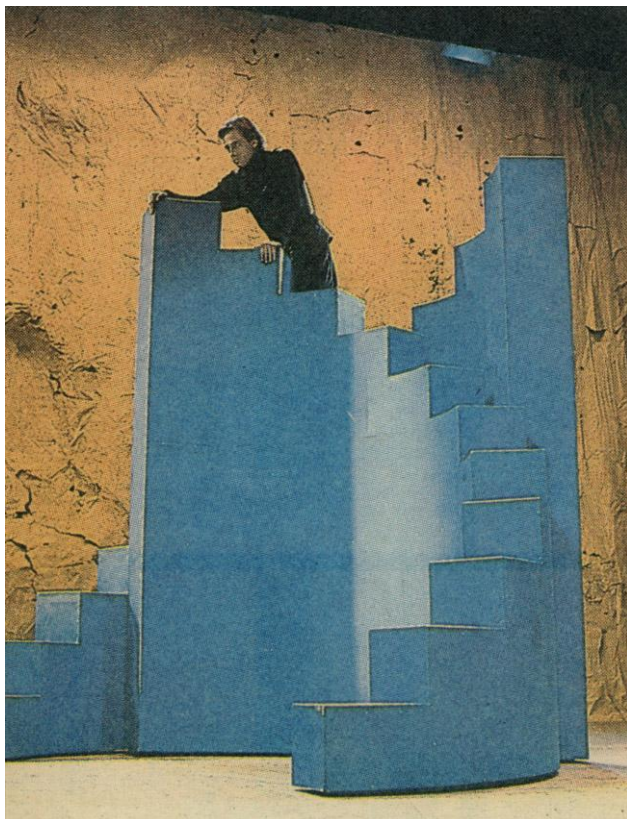


FIGURA 66 – Mauricio Pesutic (Edmund).
Fonte: Revista *Wikén*, 22 de maio de 1992.



FIGURA 67 – Ramón Núñez (Bobo) e Héctor Noguera (Lear).
Fonte: Revista *Wikén*, 22 de maio de 1992.

Diferente dos demais sistemas sígnicos teatrais, a iluminação é um procedimento bastante recente. Sua introdução no espetáculo teatral deu-se apenas no século XVII, ganhando fôlego com a descoberta da eletricidade. A principal função da iluminação é delimitar o espaço cênico. Quando um fecho de luz incide sobre um determinado ponto do palco, significa que é ali que a ação se desenrolará naquele momento. Além de delimitar o lugar da cena, a iluminação se encarrega de estabelecer relações entre o ator e os objetos; e o ator e as personagens em geral. A iluminação “modela” através da luz o rosto, o corpo do ator ou um fragmento do cenário. As cores difundidas pela iluminação é outro recurso que também permite uma leitura semiológica.

Como no Teatro Épico de Brecht, teorizado e dramatizado no *Berliner Ensemble*, necessita-se de outro tipo de fabulação cênica (no sentido do *mythos* aristotélico) e também de ocupação do espaço cênico. Brecht deixou uma herança presente em diversas concepções atuais, como, por exemplo, em Peter Brook desde o início dos anos 60, que contestam as pirotecnias técnicas, privilegiando seus materiais como reveladores da cena e do trabalho do ator aos olhos do espectador, fazendo uso de formas originais de manipulação da luz “geral branca”, mas sem apelar para atmosferas coloridas ou efeitos mirabolantes com o desenho da luz.

O teatro deixado como herança pelo expressionismo trouxe a cultura do foco fechado, de chamar a atenção para a expressão da face ou de qualquer outra parte do corpo, como um zoom cinematográfico. Procuram-se novos ângulos para os feixes de luz envolverem o ator com “deformações” propositais da face, assim como a luz se empenha em explorar as zonas de sombras no espaço e no corpo do ator, além de utilizar fortes contrastes na intensidade e no “brilho” de cada cena, buscando causar “impressões” na retina dos espectadores, ressaltando as tensões dramáticas. Todos esses recursos de “afinação” de luz procuram criar na cena imagens que evoquem a subjetividade das personagens no contexto em que se desenrolam suas ações. Essas imagens geradas no palco procurarão, às vezes, despertar respostas emocionais na platéia.

Em *El rey Lear*, o plano de iluminação é extremamente eficiente e original (não lugar-comum), complementando-se para pontuar páthos, surpresa, horror. Contém *crossfadings* entre cada cena, exceto quando há que se escurecer a cena para entrar ou sair sem a personagem ser vista, e algumas mudanças de intensidade. No dizer de Fassnidge, Ramón López trabalha quase “pintando” com a luz. Fazem-se algumas mudanças nos movimentos dos atores para conseguir tal o qual efeito de

iluminação e as mudanças que efetua surgem sempre do desenvolvimento da ação. Um de seus melhores momentos é a cena do despertar de Lear na presença de Cordélia (com luzes de cores laranja claro e rosa). A única cena de ternura possui um marco visual e metafórico adequado.

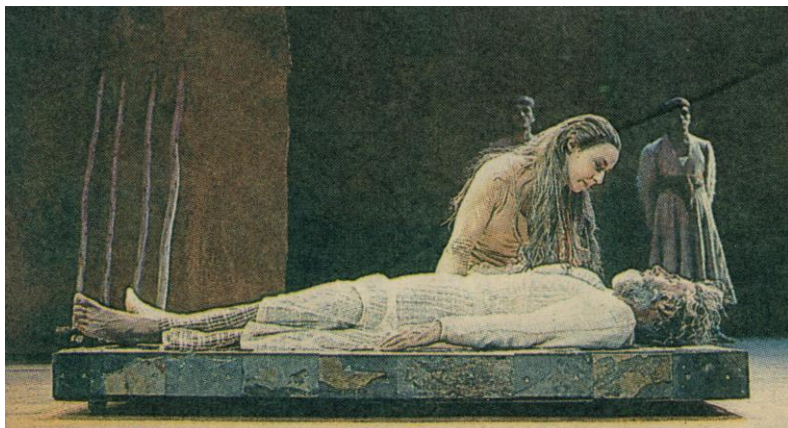


FIGURA 68 – Claudia di Girólamo (Cordélia) e Héctor Noguera (Lear).
Fonte: Revista *Wikén*, 22 de maio de 1992.



FIGURA 69 – Héctor Noguera (Lear).
Fonte: Revista *Ya*, 16 de junho de 1992.

A música sempre esteve presente no teatro, desde as suas origens. Por se desenvolver no tempo, é o elemento dialógico por excelência do texto teatral. Dialoga com os movimentos do ator, explicita seu estado interior, contracenando com a luz, com o espaço em todos os seus aspectos. Quando acrescentada a outros sistemas sónicos de uma peça, o papel da música é o de enfatizar, ampliar, desenvolver e até de desmentir ou substituir os signos dos outros sistemas. Outro exemplo da utilização da música no teatro é a escolha que o diretor faz do tema musical que acompanha a entrada e a saída de uma determinada personagem, tornando-a assim signo de cada uma delas. Em relação à música, Shakespeare faz duas indicações: algumas intervenções de trompetes e uma música suave no momento em que Lear desperta ao lado de Cordélia. Miguel Miranda distribui sons que não só marcam a ação, mas integram-se a esta – o que significa muito mais do que apenas prover um acompanhamento de forma convencional. Sua contribuição mais ajuda do que guia a ação. Usa sons de trompetes profundos, ressoantes e um tipo de som insistente que se repete na cena da tempestade – um uso metafórico do som. O despertar de Lear é feito com uma bela compilação ao estilo da música elisabetana, e a música que acompanha a cena da batalha, com ritmos que se aproximam ao rock contemporâneo. A marcha fúnebre possui ecos tanto de Gustav Mahler (1860-1911), como de Richard Wagner (1813-1883), deixando, de alguma forma, a dor suspensa em suas ressonâncias ao final da obra.



FIGURA 70 – O despertar de Lear.

Fonte: Revista *Wikén*, 22 de maio de 1992.

4 CONCLUSÃO

Conforme se desenvolveu na presente tese, não se pode continuar lendo a antipoesia com as lentes modernistas, isto é, somente a partir da autonomia em nível estético/poético-literário. Tampouco a partir de seu oposto, isto é, como uma exterioridade lingüística que se pretenda pura heteronomia, uma vez que a antipoesia é inseparável da simplicidade, mas não se deixa reduzir a ela. Além de se realizar esteticamente, de cumprir com as exigências do discurso estético, coloca-se nas complexas atividades que impõe esse trabalho teórico e prático anunciado como desconstrução tanto do esteticismo como do saber. Sem dúvida, isto traz enormes dificuldades, pois não se deseja sair da simplicidade estética e metafísica herdada, uma vez que o metafísico, para Derrida, não é um conceito ou um nome, o metafísico é certa determinação, um movimento orientado da cadeia. Não se pode opor um conceito, mas um trabalho textual e outro encadeamento. Neste sentido, a antipoesia é o nome que comunica uma nova época para a escritura (e não só a literária). E é por isso também que, ao tornar complexo o que se chama literatura e, mais propriamente, o dispositivo discursivo, a antipoesia exige falar dela como uma nova idade do relato (no sentido que integra e contradiz suas versões arcaicas e históricas), ou, falar dela como aquilo que na época da deslegitimação dos relatos de legitimação, fundadores da modernidade, já circula com o nome que Lyotard chama pequeno relato. A antipoesia, como pequeno relato, articula os atributos dos grandes relatos, mas também o que estes excluía, atuando a partir de outro campo, onde seus critérios de legitimidade e aceitabilidade já não são os herdados. É isto que faz com que esta escritura autônoma e heterônoma surja necessariamente como um antirelato. Desse modo, o campo de atuação tem de ser o narrativo ou estético e não o de saber, uma vez que sua natureza articulatória opera a partir da contradição organizacional e não a partir da dialética metafísica. Compreende-se como o novo contexto civilizacional possibilita esta nova articulação discursiva. Em síntese, a antipoesia traz de volta as velhas questões dos dispositivos e dos relatos arcaicos, mas atua confrontando-os radicalmente com tudo o que articula a cultura tecnocientífica e seus relatos. Este novo paradigma articulado no campo da enunciação antipoética não assegura nada, como se adverte em *Poemas y antipoemas* (“Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte”), mas, em sua aposta multidimensional e em contradição, enuncia

não só um novo ciclo orgânico, mas devolve diferidamente uma racionalidade soterrada há milhares de anos, inaugurando ou anunciando uma nova idade da mitografia, conforme Derrida, que afirma ainda que a emergência e o atual acesso à pluridimensionalidade e temporalidade desordenada e complexa não devem ser entendidos como uma simples regressão ao mitograma, mas fazer aparecer, do contrário, toda a racionalidade submetida ao modelo lineal, como outra forma e outra época da mitografia. Desse modo, porque se quer a poesia fora de todo poder, opta-se, então, por “chilenizar” o discurso, torná-lo local em vez de universal, retornar ao popular pela via da oralidade e inserir o marginal como sujeito de toda escritura. A transmodernidade, que tem sua condição de possibilidade na pós-modernidade, pois se refere, conforme Lyotard, a um modo de fazer as coisas, possibilita esse novo fazer. Se, de um lado, a pós-modernidade é o elemento de globalização e homogeneizador da cultura ocidental no século XX, de outro, a transmodernidade é o elemento deshomogeneizador, em que as culturas locais intervêm no processo de globalização da humanidade, alcançando sua diferença. O local surge inseparável da cultura global. Daí que a condição transmoderna da cultura, no dizer de Cuadra, devolve o local a seu lugar de privilégio, pois possibilita a deshomogeneização e, com isso, a recuperação das diversas identidades culturais, agora descentralizadas, mas concebidas em sua mútua dependência.

O *Rei Lear* de Nicanor Parra une a proposição de Duchamp de designar como arte tudo aquilo que o artista decide o que é, com a crítica radical à usura, que pode ser lida no Canto IV de Ezra Pound. O mundo de espetacularização pelo dinheiro, revela, também, que tanto a afirmação de Duchamp de que todos os homens são artistas, que ver é criar, como a denúncia, a partir da poesia, da usura (CONTRA NATURAM, para Pound), cumpriram-se, mas em sentido inverso: os milhões de espectadores diários em frente à televisão mostram que, à diferença de um pássaro, de uma pedra ou de uma árvore, a maioria dos seres humanos podem manipular o horror: ver e criar ao mesmo tempo, ler e escrever simultaneamente. Com a leitura de *Lear rey & mendigo* o que se reitera é que, justamente esse horror, o horror em geral: a velhice, a senilidade, a loucura, está inscrito na existência, e por isso a tragédia é a arte sacra por excelência, a única de modo irrefutável. Ao escrever *Lear*, a refutamos. Ao ler Shakespeare, Parra afirma; ao escrevê-lo, o desmonta: nos diz, ou, acaba de dizer-nos, que absolutamente todos os homens são Shakespeare. Em suma, que esse é o profundo comunismo da linguagem. Que ele nos faz todos de todos, todos: tudo.

Por isso, quando se pensa que *Lear rey & mendigo* é uma obra assinada pelo bardo de San Fabián de Alico, o é justamente porque não é uma tradução no sentido tradicional: é uma transcrição da tragédia de Shakespeare, no mesmo sentido do “Homage to Sextus Propertius” de Pound, ou, do próprio Pound, dos *Cantos*, isto é, um *collage* composto de releituras e transcrições da *Divina comédia*, da *Odisséia*, dos poetas provençais, entre outros. Conceber esta obra, a esta altura da vida, parece ser uma confirmação de que Parra seguiu o conselho de T. S. Eliot em seus *Quatro quartetos*: “Os velhos devem ser exploradores”. Eis, então, Parra vivo e explorando nos labirintos desta ferramenta desvencilhada que é a linguagem, mas que é aceita pelos verdadeiros poetas que ainda vivem. E Parra certamente é um deles. Quem sabe possamos esperar que Parra cumpra 100, 120 anos, porque continuará tão vivo quanto agora. Se não quisermos nos transformar em loucos ou bobos, nestes “tiempos calamitosos” em que “el loco guía al ciego”, nas palavras de Gloucester, talvez devêssemos adotar este *Lear rey & mendigo* como leitura obrigatória, não só nas aulas de literatura ou nas escolas, mas no congresso, nas agremiações empresariais e trabalhadoras, pelos guardas, pelos pacientes em uma sala de espera, em todos os lugares. Deveria ser recitado em praças públicas, reproduzido nos alto-falantes dos supermercados e ser transmitido em um canal de televisão. Não há dúvida de que o mundo seria melhor se este sonho se tornasse realidade. Porque a obra de Nicanor Parra, assim como a de Shakespeare em sua complexidade, não é só para os iniciados: seu destino não deve ser o de permanecer nas pastas e mesas da academia, mas ir para a rua, porque se trata de uma poesia que aceita os fedores e os perfumes que estão no ar dia após dia.

Nicanor Parra, poeta e artesão, rei e bobo na corte daqueles que conhecem as cartas e sabem como embaralhá-las, é alguém dotado, no dizer de Hamlet, de “infinite jest, of most excellent fancy”. A velhice de Parra não é como a de Lear, “un peso muerto”, pelo contrário, é a senilidade do sábio, do anacoreta ateniense, que vem frustrar a festa dos espartanos, que ganham a batalha pela luta, mas que nunca ganharão a guerra.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. 8. ed. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, notas e apresentação de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BINNS, Niall. La antipoesía y los grandes relatos. In: _____. *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la posmodernidad* (Nicanor Parra y Enrique Lihn). Verna: Peter Lang, 1999. Disponível em: <<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html>>.

BOOKCHIN, Murray. *Por una sociedad ecológica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. 2. ed. 8. reimp. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 2006. (Básica Universitária).

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CABANAS, Teresa. Nicanor Parra: a ruptura poética da antipoesia. *Expressão*, Santa Maria, ano 7, n. 1, p. 196-202, jan./jun. 2003.

CARRASCO, Iván. La antipoesía y la lírica moderna. *Estudios Filológicos*, Valdivia, n. 21, p. 69-90, 1986.

_____. *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago: Ed. Universitaria, 1990.

_____. *Para leer Nicanor Parra*. Santiago: Ed. Universidad Nacional Andrés Bello, 1999.

CUADRA, César. La antipoesía: big bang de la cultura contemporánea. *La Gaceta*, Santiago, n. 4, p. 5-9, ago. 2004.

_____. La antipoesía, un vals en un montón de escombros. In: *Antiparra Productions*. Santiago: Divisão de Cultura do Ministério da Educação do Governo do Chile, 2002. p. 89-104.

_____. *Nicanor Parra en serio & en broma*. Santiago: Ed. do Departamento de Estudos Humanísticos da Faculdade de Ciências Físicas e Matemáticas da Universidade do Chile, 1997.

_____. Shakespeare, antipoeta (fragmentos de conversaciones con Nicanor Parra). *Babab*, Madri, n. 2, maio 2000. Disponível em: <http://www.babab.com/no02/nicanor_parra.htm>.

_____. Sujeto al ala de una mosca: ecología y transmodernidad en la antipoesía de Nicanor Parra. *Babel*, Santiago, ano 2, n. 3-4, p. 187-221, 2004.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3. ed. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Debates, 49).

_____. *Gramatologia*. 2. ed. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos, 16).

ECO, Umberto. *A definição da arte*. 2. ed. Tradução de José Mendes Ferreira. Lisboa: Ed. 70, 2008.

FASSNIDGE, Chris. Diario de una producción. *Apuntes*, Santiago, n. 103, p. 48-65, primavera 1991/outono 1992.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 10 ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos).

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*. 15. ed. Barcelona: Ariel, 1998.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Comentários e notas de James Strachey em colaboração com Anna Freud e assistidos por Alix Strachey e Alan Tyson. Ed. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Sigmund Freud, 8).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2. ed. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. 2. ed. Organização de Robert Sandler e tradução e notas de Simone Lopes de Mello. São Paulo: EDUSP, 1999. (Criação e crítica, 9).

GOTTSLIEB, Marlene. La depuración del antipoema: artefactos y murales. In: _____. *Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo*. Antología de artículos críticos. Princeton: Linden Lane, 1993. Disponível em: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html>.

HURTADO, María de la Luz. Parra traduce a Shakespeare. *Apuntes*, Santiago, n. 103, p. 23-35, primavera 1991/outono 1992.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. 3. reimp. Tradução de Maria Elisa Cevalco e revisão de Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 2002.

_____. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Tradução de Carolina Araújo. Revisão técnica de Danilo Marcondes. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

LABORDE, Elga. ¿Quién le tiene miedo a la antipoesía? ¿Quién le tiene miedo a Nicanor Parra? In: CARMONA, Carmem Balart; SIEWIERSKI, Henryk (Org.). *Heranças e desafios na América Latina: Brasil-Chile*. Brasília: Oficina; Plano, 2003. p. 233-244.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LANGLOIS, José M. I. *Para leer a Parra*. Santiago: Aguilar, 2003.

LIHN, Enrique. Introducción a la poesía de Nicanor Parra. In: _____. Edição de Germán Marín. *El circo en llamas*. Santiago: LOM, 1997. (Texto sobre texto). p. 21-29.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 9. ed. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa e posfácio de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2006.

_____. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Tradução de Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1996. (CLA-DE-MA).

MADRAZO, Jorge A. Entrevista a Ricardo Piglia. *Atenea*, Concepción, n. 473, p. 95-109, jan./jun. 1996.

MORALES, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Tajamar, 2006. (Alameda).

MORIN, Edgar. *O método*. 4. ed. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2008. (As idéias: habitat, vida, costumes, organização).

_____. *Para sair do século XX*. 30. ed. Tradução de Vera de Azambuja Arvey. São Paulo: Nova Fronteira, 2003.

MONTES, Hugo. *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1970.

O'SHEA, José Roberto B. Uma tradução de *Anthony and Cleopatra*: propósitos e procedimentos. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 181-196, 1996.

PARRA, Nicanor. *Chistes para desorientar a la ~~polici~~ poesía*. Cartões postais ilustrados. Prólogo de Enrique Lihn. Santiago: Galería Época, 1983.

_____. *Discursos de sobremesa*. Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2006a. (Poesía).

_____. Entrevista. *La Época*, Santiago, p. 2-3, 10 nov. 1991.

_____. *Hojas de Parra y trabajos prácticos*. Fotografías de Paz Errázuriz. Santiago: CESOC, 1996.

_____. *Lear rey & mendigo*. 3. ed. Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2005. (Poesía).

_____. *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Prefácio de Harold Bloom e prólogo de Federico Schopf. Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg, 2006b.

_____. *Obras públicas*. Santiago: W.R.S., 2006c.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 3. ed. 13. reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. (Lengua y estudios literarios).

_____. Pasión e ironía. *La Época*, Santiago, p. 2-3, 14 out. 1991.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PIÑA, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*: Parra, Anguita, Rojas, Lihn, Uribe, Hahn, Bertoni, Millán, Zurita. Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2007. (Huellas).

RODRÍGUEZ, Mario. Discursos de sobremesa: el francotirador pasa a la reserva (pero nunca se sabe si habla en serio o en broma). *Atenea*, n. 473, jan./jun. 1996. Disponível em: <<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html>>.

SALVADOR, Álvaro. *Para una lectura de Nicanor Parra (el proyecto ideológico y el inconsciente)*. Sevilha: Ed. Universidad de Sevilla, 1975.

SCHOPF, Federico. La antipoesía, ¿comienzo o final de una época? In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Cuadernos de reciénvenido -19*. São Paulo:

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da USP, 2004. Disponível em:

<<http://www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/cuadernos/recienvenido19.pdf>>.

_____. *Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile*. 2. ed. aum. rev. Santiago: LOM, 2000. (Texto sobre texto).

_____. De las vanguardias a la antipoesía. In: PIZARRO, Ana. (Org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. p. 241-275. (Vanguarda e Modernidade).

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago: Ed. Universitaria, 2004. (El centenario y las vanguardias).

APÊNDICE A – Com Nicanor Parra em Las Cruces I

Terça-feira, 3 de janeiro de 2006. Neste dia aconteceu o primeiro encontro com Nicanor Parra em Las Cruces, conhecido por raramente gostar de receber pessoas em sua casa. “À casa de Nicanor Parra”, respondi ao motorista do *colectivo*, em Isla Negra. “Nicanor Parra?”, perguntou, concluindo: “Eu não sei onde fica sua casa”. A passageira que vinha no banco da frente, Lorena Reyes Anderson, contou que já havia estado com ele e que me levaria até lá porque eram poucas as pessoas que sabiam onde Nicanor Parra morava. Disse ainda que, porque estava muito apressada para ir ao banco (faltavam 15 minutos para fechar), somente me levaria até lá. Ao chegarmos em frente à casa, ela desistiu do banco e disse que tentaria fazer com que “Don Nica” – como o poeta é carinhosamente chamado – nos recebesse. Bateu à porta de madeira pichada de preto e a empregada (uma jovem mapuche) nos atendeu. Lorena falou-lhe e a empregada disse que esperássemos um pouco. Ela retornou à porta com a notícia de que “sim, ele virá atendê-las”. Nicanor Parra assomou-se à porta e o vimos. Confesso que para mim foi mágico. Eu estava muito nervosa (desde antes já, quando percebi que, de fato, iria conhecer a casa de Nicanor Parra com a ajuda de Lorena), pois não acreditava que chegaria e muito menos que estaria em sua companhia durante três horas. Lembro que a primeira coisa que fez, quando nos viu, foi recitar, em português, o conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade, “No meio do caminho”. Nicanor Parra tem 91 anos e apareceu um homem alto, ereto, que caminhava com a saúde de um jovem e vestia calça e blusa brancas e tênis. O cabelo estava todo desarrumado, como se nunca tivesse sido penteado. Convidou-nos a que entrássemos. Atravessamos a sala, repleta de *artefactos visuales* (entre outros objetos, máquinas de escrever pelo chão, várias fotografias e um Roberto Matta encostado na parede da lareira), e nos dirigimos à sacada, onde ficamos a maior parte do tempo. Em um canto do corrimão da sacada havia um artefato: “El espantapájaros”, explica-nos Parra, um objeto feito de ferro que, em vez de espantar, atrai passarinhos. Da sacada podia-se ver o Pacífico. A impressão que para mim ficou de todo o encontro foi o de haver acontecido uma performance. Sim, uma performance no sentido da ação em si, do “mostrar-se fazendo inventivamente”, de acordo com a acepção do estudioso de performance Richard Schechner (2003, p. 26). A maioria do tempo o poeta permaneceu calado, escutava mais do que

falava. Lembro que disse: “Violeta, qué nombre fuerte, Violeta”. De repente iniciava a recitar trechos de *Hamlet* no original e Fernando Pessoa. Perguntou por Drummond, Machado de Assis (falava em “mulato”), Thiago de Mello, Lêdo Ivo e Lula. Convidou-nos a um *tecito* (chazinho). Lorena fê-lo lembrar do trabalho que havia feito anos atrás. Contei-lhe que gostava de tocar violino e fazer performances com poesia. Após o quê, levantou-se, foi para a sala e pôs no toca-fitas Roberto Carlos em espanhol, gravado na época da Jovem Guarda. Teci comentários lacônicos sobre aquilo que falávamos. Da sacada retornamos para a sala. Parecendo sentir-se mais à vontade com nossa presença, Nicanor comenta sobre algumas fotos mais antigas, uma das quais aparece com Violeta (ela serve um chá ao irmão no interior do lugar utilizado pela família Parra para se apresentar em Santiago, a “Carpa de La Reina”). Em outra foto, crianças pobres aparecem brincando em uma grande avenida da Santiago dos anos 20. Nicanor comenta: “Cualquiera de éstos podría haber sido la Violeta”. A despedida aconteceu fora de sua casa e de forma repentina. O poeta quis nos acompanhar até o ponto de táxi, que ficava na praia. Seguíamos juntos quando, de súbito, voltou-se para nós e fez um gesto diferente com as mãos indicando que ali findava o encontro: fez o sinal de “Voy & vuelvo”, uma performance sua da antipoesia. Ficamos ali, acompanhando seu caminhar de volta para casa, que contornava a beirada da praia. Não sei o que houve comigo, mas naquele dia saí mudada da casa de Nicanor Parra, senti-me muito feliz, com uma vontade tremenda de ler todos os seus livros, ler o que houvesse sobre Shakespeare (mais, o “seu” Shakespeare, *Lear rey & mendigo*) e mudar meu objeto de tese de doutorado. No dia seguinte fui à livraria *Crisis*, de Valparaíso, ao lado de Viña del Mar, cidade onde mora minha avó materna, para buscar livros e músicas dos Parra.

APÊNDICE B – Com Nicanor Parra em Las Cruces II

Quarta-feira, 30 de agosto de 2006. Este dia foi o segundo encontro com o poeta. Em viagem curta, de uma semana, entre 26 de agosto e 3 de setembro, decidi ir ao Chile para visitar a exposição de Nicanor Parra *Obras públicas* em Santiago, comprar mais livros de e sobre Nicanor Parra, tentar encontrar-me novamente com o poeta e entrar em contato com professores de duas universidades chilenas, Universidade Diego Portales e Pontifícia Universidade Católica do Chile. O primeiro que fiz foi encontrar-me com Lorena em Isla Negra para daí partir a Las Cruces. Chegando no dia seguinte à casa do poeta, já não me recebeu a jovem mapuche, mas outras duas moças não mapuches. Foi difícil fazer com que Nicanor me recebesse desta vez; insisti às moças para que me recebesse. Cheguei às 11 horas da manhã e saí de sua casa mais ou menos às 19 horas. Contei-lhe que estava cursando doutorado e que havia decidido fazer a tese sobre a tradução que empreendeu de *King Lear*. Conversamos sobre essa tradução, a que ele chamou de *traiducción*. Conversamos sobre Shakespeare, “hace 40 años que lo estudio”, disse; depois sobre Drummond, Pessoa, João Cabral, Machado, Rulfo, Borges. A este último condenou-o de elitista, europeizante, *yanacona* que, na língua mapuche, significa traidor. “Los escritores brasileños son menos yanacunas que los chilenos”, afirmou. Almoçamos tarde, umas 15 horas. Comentamos sobre a polêmica exposição *Obras públicas*, inaugurada no dia 6 de agosto no Centro Cultural Palácio La Moneda, sede do governo em Santiago do Chile. Em uma de suas instalações, Parra “enforcou” todos os presidentes do Chile, menos a atual presidente, Michele Bachelet, em uma grande parede do Centro Cultural com a frase “El pago de Chile” (*pago* quer dizer recompensa, benefício). “Soy violinista y me gusta hacer performances con literatura y otros lenguajes”, eu disse, ao que me respondeu: “Mi padre era violinista”. Da sala de jantar, fomos à sala de estar e mostrou-me uma fita K7 de seu filho Juan de Dios Parra, músico. Depois de haver-lhe dito sobre a homenagem que se fez na UFSC durante o III Congresso dos Hispanistas em 2004 ao escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, onde apresentei uma performance ao violino, estivemos às voltas, pela casa, cantarolando “Recuerdos de Ypacaraí”, a canção mais popular do Paraguai. No segundo andar da casa, mostrou-me o laptop que pouco sabe utilizar (quis mostrar-me um artigo de Antonin Artaud sobre “a morte da arte”, sem título, da obra *A revolta de um anjo*

terrível). Antes de partir para Isla Negra, a meu pedido, Nicanor passou-me dois contatos da Universidade Diego Portales: Rodrigo Rojas, diretor do Curso de Literatura Criativa, e Adán Méndez, poeta, editor e professor do Curso. No dia seguinte, visitei a exposição de Nicanor Parra em Santiago, que tem curadoria da filha, a arquiteta Colombina Parra, e do também arquiteto Hernán Edwards. No mesmo dia, à noite, fui convidada a participar de um lançamento de dois livros pela editora de Adán Méndez, Ediciones Tácitas: era uma reunião privada, com poucos convidados, em um restaurante antigo de Santiago, “Ejército”. Alguns dos mais importantes poetas do Chile atualmente estiveram presentes, como César Cuadra¹, especialista em Nicanor Parra. Conversamos bastante e ao final convidou-me a comparecer, no dia seguinte, ao seu escritório, onde me esclareceu mais sobre a antipoesia parriana.

¹ Poeta, crítico e professor da Universidade do Chile, Cuadra também é gerente da ATN – Sociedade de Autores Nacionais de Teatro, Cinema e Audiovisuais do Chile. Sua tese de doutorado, intitulada *La antipoesía de Nicanor Parra: la emergencia del juego*, defendida em 1993 *cum laude* na Universidade Complutense de Madri, foi publicada em *Nicanor Parra en serio & en broma* (1997).

APÊNDICE C – Com Mario González ao telefone

Aló, buenos días. Don Nicanor? Soy Antonia Javiera, la estudiante de Brasil, no sé si Ud. se acuerda de mí.

Buenos días. Habla con Mario González, el secretario de Nicanor Parra.

Con su secretario? Ah sí, a mí me gustaría ver si se podría visitarlo...

Ud. está de paseo?

No, no, vengo por el estudio de su traducción del *Rey Lear*, el texto y también la performance. Estaré en Chile durante tres meses, y quisiera saber si él podría antenderme nuevamente.

Por favor, podría darme su número de teléfono?

Claro, claro.

Espérese un momento, voy a buscar una libreta.

Ahí le paso mi número de teléfono... Dígale también a Don Nica, por favor, que le tengo un texto nuevo del profesor César Cuadra, una encomienda, que él quiere mandársela...

Cómo es su nombre?

Es Antonia, Antonia Javiera Cabrera Muñoz. Yo estuve con Don Nicanor dos veces en su casa, le he enviado libros y otros regalitos desde Brasil, sí...

Ud. es profesora?

Soy profesora de Letras, o sea, de literatura, y violinista también.

Y Ud. desea hacer la traducción de la obra?

Ésa es una idea también, pero no por ahora. En Brasil presenté sobre el tema en varios congresos, hablé de él... y a las personas les gustó mucho, se interesaron bastante.

Ya está anotado su número.

Anotó? Ah, bueno, gracias y lo espero. Hasta luego.

Conversa realizada no dia 8 de dezembro de 2008, estando do outro lado da linha Nicanor Parra, identificando-se como “Mario González”. Ao final, não se despediu e não retornou a ligação.

APÊNDICE D – Entrevista com César Cuadra: “Cuando la poesía no puede ser otra cosa que la mala conciencia de la época”

Antonia Cabrera: ¿No resulta extraño hablar de “antipoesía” en Chile, un país repleto de poetas?

César Cuadra: Es cierto. Chile era conocido antes por sus poetas. Huidobro, Neruda, Mistral y tantos otros que pusieron la marca lírica a este pequeño país suramericano. Sin embargo, ya a mediados del siglo XX, sucede algo que posibilitó la emergencia de un lenguaje completamente renovado en la escena poética chilena. Fue la irrupción de la antipoesía de Nicanor Parra. Desde entonces, su influencia fue creciendo y hoy Chile parece más un país de antipoetas (risas).

AC: ¿Qué tanto ha cambiado el escenario cultural y social de las últimas décadas en Chile? ¿Explicaría esto el entusiasmo que genera en los jóvenes esa poesía antipoética de Nicanor Parra?

CC: No es sólo Chile ni sólo la poesía. Es el mundo entero el que está dando un giro que apenas podemos dimensionar. Me atrevería a decir que hay una gran separación entre los desarrollos del saber (revoluciones científicas y tecnológicas, por ejemplo) y las herramientas teóricas y conceptuales que se siguen utilizando para comprender estos cambios: hay una profunda incomunicación y desfase entre lo que se sabe y lo que se concibe, es decir, entre lo que ha cambiado y nuestra forma de pensar esos cambios. Esto es lo que no nos permite dar cuenta cabalmente de lo que está pasando en las sociedades y en la cultura.

AC: ¿A qué cambios se refiere específicamente?

CC: A los diferentes procesos subjetivos, sociales, culturales y ambientales que nos afectan desde hace bastante rato. Cambios que son de una magnitud insospechada y que no son abordados adecuadamente. Porque a mi modo de ver nadie puede abstraerse hoy en día del nuevo escenario cultural que nos han creado los medios de comunicación de masas, como tampoco de las nuevas relaciones sociales que ha introducido internet y las nuevas tecnologías y menos todavía pretender desentenderse del colapso ecológico al que asistimos de manera global. Las consecuencias de estas transformaciones son tan impresionantes que no se requiere gran imaginación para darse cuenta que asistimos a un cambio de “época” ¿verdad?

AC: Estamos ante un nuevo contexto...

CC: Y no sólo eso, la humanidad ya no es la misma. Hemos desestabilizado el planeta y con ello a la propia humanidad. Necesitamos entender y vivenciar estos cambios con nuevos lenguajes y nuevas herramientas. Como dice Murray Bookchin, el padre de la Ecología Social, hemos entrado a “un nuevo ciclo civilizacional”. Sin duda, vivimos un momento revolucionario, entendiendo esto como un profundo y sostenido proceso de transformaciones a pequeña y a gran escala. Para mí éste es uno de los núcleos de la problemática actual y futura de la humanidad. Ya no podemos seguir cerrando los ojos ante el nuevo contexto personal, social y ambiental. No podemos seguir pensando con categorías preecológicas o precibernéticas. Este es nuestro contexto. Hoy debemos replantearnos todo pues ya sabemos que avanzamos indeclinablemente hacia el colapso y todo el edificio social y cultural, que depende y emerge de nuestro orden simbólico, debe dar ese salto cualitativo y empezar a concebirse en complejidad. Aquí es donde aparece la importancia de los discursos, pues son éstos los que vehiculan finalmente con mayor o menor eficacia los nuevos rumbos culturales y civilizacionales. O sea, hoy sabemos que necesitamos más que nunca de discursos que incorporen la complejidad de los nuevos desafíos en un contexto de redefinición de lo heredado, es decir, más allá de las premisas y concepciones de los saberes preecológicos. Este es nuestro contexto y desde ahí debemos empezar y es en esto donde la humanidad se juega su destino, no sólo como sociedad o civilización, sino como especie. Aquí es donde la antipoesía encuentra su punto de partida y lo explicita extremadamente bien.

AC: ¿La aparición de la dimensión ecológica en los discursos sería un antes y un después en los discurso literarios?

CC: Y no sólo en los literarios.

AC: ¿A qué se refiere?

CC: Gilbert Simondon, hace bastante tiempo ya, señaló que el “problema fundamental de nuestra civilización es la disyunción entre las ciencias – técnicas y las culturas tradicionales”. En pocas palabras, para nosotros la cultura literaria o filológica, tal como se nos enseña en la escuela, es sinónimo de “auténtica cultura” y ésta se ha opuesto históricamente a las ciencias y a la técnica. Este concepto de cultura es lo que se ha vuelto anacrónico. Ese concepto pudo ser adecuado a un contexto específico (a un estado particular de las ciencias y las técnicas),

pero hoy en día ya no es plausible, pues nuestro medio es (nos guste o no) tecnocientífico, por lo que su oposición con la cultura ha dejado de ser esencial. Esto es lo que sucede también entre la oposición cultura / Naturaleza (pues todo nuestro sistema simbólico es binario y reductor). Nuestra concepción de la cultura no puede seguir prisionera entonces de la dicotomía simple entre cultura ilustrada y pragmatismo tecnocientífico: debe ir más allá. Llegamos aquí a un punto clave para las discursividades actuales, pues se ven obligadas a desintegrar en complejidad dicha oposición “cultural” abiertamente anacrónica.

AC: ¿A qué apunta exactamente el concepto de “complejidad” que usted le asigna a la cultura actual?

CC: Fue Edgar Morin quien instaló el concepto de “complejidad” en el sentido que aquí le damos. Se trata en realidad, de un concepto clave en el pensamiento actual, pues como se sabe, complejidad viene del latín “complexus” que significa ‘reunir lo que está separado’ o también ‘ensamblar’. Morin descubre que nuestra cultura y todo su edificio conceptual y práctico está dominado por la fragmentación, el reduccionismo, las disyunciones y oposiciones simples etc. En la cartografía de esta “simplicidad” se podría graficar el núcleo del desastre simbólico y ecológico de nuestra actual civilización. Nuestras ideas y nuestros paradigmas están gobernados por ese simplismo, por la herencia lógica y epistemológica que se hunden en las raíces de nuestra civilización grecolatina pero que adquiere legalidad formal desde los tiempos del canon aristotélico que, como se sabe, ha impedido concebir relaciones lógicas complejas. Contra el pensamiento simple y los paradigmas simples Morin inscribe su pensamiento de la complejidad y sus paradigmas de complejidad. Pero ojo, el edificio de la “simplicidad” (metafísica) colapsó por el propio devenir histórico del saber. De hecho, su problematización empezó con los descubrimientos de la física cuántica y sus desarrollos posteriores, algo que obligó a los sabios a repensar los fundamentos de nuestra lógica y sus producciones discursivas. Morin es quien hace suyo ese legado y sus exigencias, de aquí que no se pueda pasar por alto el hecho de que este nuevo modo de pensar (“teco-ilustrado”) incorporara desde sus inicios la dimensión ecológica, pues éste era precisamente uno de los rasgos fundacionales del nuevo conocimiento. Esto dio origen al nuevo estatuto del saber, como también al de sus discursividades. Por su parte, el mundo literario, tal como decíamos antes, se mantuvo al margen de esta evolución y siguió perpetuando las condiciones metafísicas del discurso sin

problematizar su esteticismo ni su fragmentarismo, como tampoco su pérdida de contacto con las nuevas formas de vida, con el nuevo estatuto del saber y de la cultura, o con los nuevos códigos de comunicación etc. El concepto y la práctica del pensamiento complejo se propagó a toda la cultura contemporánea y en ella a las demás disciplinas del saber, problematizándolas y desintegrándolas, pero reorganizándolas, pues dichos saberes disciplinarios, como se sabe, se constituyeron y propagaron de espaldas a la complejidad.

AC: ¿Aquí es donde se hermana la antipoesía con las otras discursividades complejas emergentes de nuestro tiempo?

CC: Es cierto, porque más allá de los géneros escriturales y más allá de que el antipoeta sea de profesión físico y matemático y que públicamente haya declarado que Edgar Morin es “su maestro absoluto”, a mi me parece que la antipoesía coincide con los planteamientos que instala el pensamiento complejo. Cuando pasen los años y tengamos una mayor perspectiva podremos establecer con mayor precisión lo que tienen en común estas discursividades de la segunda mitad del siglo XX. Este es un punto de partida para comprender las hermandades entre las discursividades que cada época genera espontáneamente ¿verdad? También se encuentra esa otra hermandad con la “deconstrucción” de Jacques Derrida. Sin duda, son estas prácticas discursivas las que nos ayudan a establecer puentes entre los diferentes campos de acción de los discursos contemporáneos. La antipoesía hace lo suyo desde el ámbito de la estética por lo que necesariamente su complejidad deconstructiva dejará su huella imborrable junto a la simpleza de lo heredado.

AC: ¿Puede darnos un ejemplo de esta “complejidad deconstructiva” de la antipoesía?

CC: A más de medio siglo de antipoesía podemos apreciar que dicha discursividad actúa y se despliega como un todo. Como un gran sistema. Es una especie de software, con sus reglas y sus juegos. En su interior, sin embargo, lo que sucede es extraordinariamente lúdico y a la vez problemático, contradictorio y altamente caótico. No olvidemos que el propio antipoeta ha declarado que la antipoesía es inseparable de la comprensión cibernética de la escritura. En este sentido se entiende el doble juego que la atraviesa y de ahí que se nos muestre su naturaleza sistémica donde su “orden” no será estructural, sino organizacional y a la vez diseminal. Esta contradicción entre lo sistémico y lo antisistémico, entre entropía y neguentropía, entre orden y caos recorre,

al igual que lo poético y lo antipoético, toda esta escritura y constituye un auténtico dispositivo. El efecto en el lector es impresionante pues queda rápidamente seducido por la gracia y el misterio que emana de la articulación de sus enunciados. Pero claro, a poco andar, ese juego *parrésico* se vuelve extraordinariamente raro y hasta violento para el lector (aquí se puede hablar de “extrañamiento”) llegando a convertirse éste en la primera víctima de su juego. Recordemos, a título ilustrativo solamente un texto de 1962 donde se dice sin dobleces: *“La poesía fue el paraíso del tonto solemne / Hasta que vine yo / Y me instalé con mi montaña rusa. / Suban si les parece. / Claro que yo no respondo si bajan / Echando sangre por boca y narices”*. Desde los primeros textos hasta el último advertimos que su trabajo ha consistido en hacer experimentar al lector un mundo que se instala en lo estético, pero que lo excede y lo problematiza, es decir, lo deconstruye en todos los planos. Por ejemplo, al incorporar lo no poético en lo poético o lo práctico en lo estético, el lector experimenta lo literario y lo no literario sin poder decidir ni optar por una u otra lectura: debe decidirse a reunir las dos, aunque sean contradictorias y excluyentes, pues se nos han vuelto una, en su complementariedad. Esta lógica compleja (postaristotélica) recorre cada proceso enunciativo de esta escritura, lo que ciertamente la vuelve endemoniadamente difícil de digerir. Sólo un estudio exhaustivo permite adivinar cómo en todos sus niveles de análisis nos vemos enfrentados a asumir una escritura que hace suya esta impresionante tarea de complejización de nuestra experiencia estética y de nuestra relación con el mundo a través de ella.

AC: ¿A esto se refiere usted con la naturaleza compleja del “anti” en la poesía de Nicanor Parra?

CC: Sin duda. La antipoesía es inseparable e inconcebible fuera del juego de la complejidad. De hecho, no es necesario forzar las herramientas del pensamiento complejo para concebir la radicalidad de la revolución antipoética. El “anti” de esta escritura nos anuncia, por ejemplo, algo fundamental: que ya no estamos en frente de una revolución estética (como todas las que han surgido al interior de la tradición metafísica), sino ante una REVOLUCIÓN DE LA ESTÉTICA. La antipoesía transforma el estatuto estético del discurso poético (estatuto simple) en uno complejo, uno que no se deja medir ni evaluar por medio de las categorías metafísicas, pues las subvierte en su propio movimiento y acción. Se trata a su vez de un estatuto indecible entre lo que es y lo que lo excede, entre lo que se repite y lo que

desplaza. El “anti” nos introduce en un dispositivo complejo que no puede ser administrado por los saberes metafísicos y que escapa al orden de lo meramente estético en su significado y función histórica.

AC: Quizás valga la pena citar aquí a Thierry de Duve pues él habla precisamente de las transformaciones que han afectado al campo estético moderno y señala que éstas han terminado por socavar hasta el estatuto artístico de la literatura y las artes. Esto lo lleva a determinar que la pregunta estética actual ya no sería acerca de “¿qué es lo bello?” sino más bien en torno a “¿qué sucede con el arte y la literatura hoy en día?” Pareciera que este dictamen apuntara directamente a lo que usted señala en relación a la revolución “antipoética” llevada a cabo por el poeta chileno Nicanor Parra.

CC: Bueno, a eso me refería con lo de las consecuencias. El propio Jean Baudrillard llegó a determinar que tanto el arte y la literatura como la crítica moderna habían recorrido todos los caminos de la producción y la antiproducción. Es decir, las fuerzas creativas y las destructivas habían llevado a la modernidad a convertirse en un auténtico basural simbólico. Esto afecta a todo, incluyendo a nuestra racionalidad y sus criterios y por supuesto a los supuestos estéticos. En este sentido, Hegel ya había anunciado la muerte del arte en el sentido de lo que había significado y transmitido históricamente (él reconocía eso sí que seguiría reproduciéndose y mejorando técnicamente, pero que históricamente estaba muerto). Los más importantes pensadores de nuestro entorno coinciden en considerar que el arte moderno está muerto y que hace rato pasó a ser sinónimo de ruina, algo que ya Walter Benjamin había descrito como pura alegoría ¿verdad?

AC: ¿Y la antipoesía?

CC: Una vez se le preguntó a Parra acerca de esta cuestión y él dijo “la antipoesía es vida en palabras” dejando en claro que el lenguaje no puede escapar a esta paradoja. Y la antipoesía en su radicalidad contradictoria no puede no ser sino el antídoto para no morir de intoxicación literaria o esteticista. No es trivial entonces advertir lo que se dice en ese texto de 1972 “*Todo es poesía, menos la poesía*”, pues explícitamente se hace cargo del “desastre” simbólico moderno. Resulta más que evidente la autoconsciencia de Parra pues sin rehuir a las contradicciones que conlleva toda inscripción (sea literaria o no), se instala en ellas, pero para darlas a leer (a concebir) y a su vez para que el lector las pueda trascender en su movimiento y lectura.

AC: Esto me gustaría que lo desarrollemos más adelante. Usted viene escribiendo desde hace años que debemos disfrutar plenamente la antipoesía, de sus juegos y paradojas, de sus laberintos, de su humor, pero insiste una y otra vez en que eso no nos debe distraer y menos aún hacernos renunciar a la complejidad, es decir a sus múltiples dimensiones ¿a qué se refiere?

CC: Bueno, aquí empiezan los problemas pues esto no es nada fácil de explicar. De hecho, la palabra “explicar” se vuelve inadecuada para hablar de esta discursividad que no precisa explicación alguna, en el sentido en que estamos acostumbrados a usar esta palabra. La antipoesía se explica a sí misma, es decir, no necesita un discurso externo o metadiscursivo que la legitime y la traduzca (ella misma promueve las condiciones en las que debe ser leída y aceptada). Lo que quiero decir sobre esto es que la antipoesía promueve toda una racionalidad. Y es precisamente esto lo que la vuelve misteriosa e inmune a toda racionalización logicista. Se me viene a la cabeza aquí ese texto de 1972 que dice: *“Inmune a la argumentación lógica / Vacunado contra toda forma de religión”*. Estamos ante una racionalidad que desborda el sentido metafísico y le devuelve al lector un mundo multidimensional y complejo. Parra sabe que el suelo estético es el espacio privilegiado en nuestra cultura para llevar a cabo dicha tarea, de aquí que la antipoesía nos llegue como auténtica “poesía” y no como un “discurso del método” o como una “fenomenología del espíritu” u otra manifestación del saber.

AC: ¿Existe entonces una definición más o menos aceptada de antipoesía?

CC: No me parece trivial decir que para la antipoesía hay tantas definiciones como lectores (véase el poema “Test” donde el propio antipoeta explicita múltiples respuestas posibles e incluso en una entrevista de Mario Benedetti le señaló que faltaban muchas otras más). De hecho, para nadie es un misterio que cada lector hace “su” propia lectura y sería ilusorio que un académico intentara definirla por un simple criterio de autoridad. No obstante esto, para mí la antipoesía es ante todo una gran oportunidad para acceder a configurar completamente el mundo del lector.

AC: ¿A qué se refiere?

CC: A que esta poética ante todo se hace cargo de esa función fundadora de lo humano de la que hablaba Heidegger acerca de la poesía.

AC: ¿Por qué entonces antipoesía y no poesía?

CC: Precisamente por eso. Porque Nicanor Parra descubre que eso que llamamos poesía ya no vehiculaba, no transmitía esa función esencial a la discursividad poética. Él la recupera y para eso debe dotarla de atributos que la tradición modernista la había despojado (y no sólo ésta, pues el propio Parra reconoce que deberá retroceder todavía más, hasta los sótanos de la historia, e incluso hasta la prehistoria para encontrar lo que le restituya la potencia y el equilibrio a la cultura contemporánea.

AC: ¿Como qué atributos?

CC: Como el reencuentro con la Naturaleza y el misterio, con la vitalidad y el juego, con una racionalidad compleja y abierta etc. A estas palabras habría que dotarlas, eso sí, de su máxima potencia configurativa. Cada una aporta al discurso la fuerza germinal de la complejidad antipoética.

AC: ¿Según esto habría que hacer una lectura antipoética de esta escritura?

CC: En cierto modo sí y en otro, no.

AC: ¿Cómo es eso?

CC: Para leer la antipoesía no se necesita ninguna teoría, ninguna estrategia. Los textos antipoéticos se dejan leer como cualquier forma de discurso oral y cotidiano. Ahora bien, su “significado” escapa a las reglas metafísicas de la significación pues entre otras causas éste aquí se ha vuelto inseparable de la “acción” que lo vehicula (algo que la metaforización moderna había reprimido) y además, gracias a la condición “performativa” de sus enunciados, el lector queda situado en el nuevo contexto creado por la articulación del texto. Es decir, la simple lectura actualiza el proceso poético de fundación, pues éste se cumple en el acto mismo de la enunciación. Parra nos devuelve a la experiencia oral (y aquí todos poseemos las habilidades necesarias para una lectura sin mediadores). Por eso ya en 1954, en su primer libro, titulado *Poemas y Antipoemas*, puede decir: *“El autor no responde por las molestias que puedan ocasionar sus escritos: / Aunque le pese. / El lector tendrá que darse siempre por satisfecho”*.

AC: ¿Estaríamos ante una nueva comprensión de la lectura?

CC: En realidad, se trata de seguir el propio juego antipoético. El texto mismo exige que el lector se haga cargo de su propia lectura. Parra le

devuelve el poder al lector democratizando la lectura. De hecho, si los versos anteriores parecen propios del determinismo y del autoritarismo, habría que avanzar unas líneas para comprender que se trataba más bien de mostrar la naturaleza programática de la antipoesía (de su condición cibernética, como programa, donde esos versos enuncian lo propio de un software). Y esto se aclara si leemos un poco más adelante en el mismo texto *“Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte”*. Es decir, aquellos versos quedan determinados por esta indeterminación. Qué enredo ¿no? Una vez más nos encontramos con que la antipoesía no “hace” si no problematizar los modos de comprensión y lectura promovidos por el esteticismo heredado (ese que nos llega desde la *simpleza* metafísica del texto). Es más, si se quiere precisar más hay que decir que esta escritura exige ser vivenciada en *complejidad*, como una “acción poética” de aquí que sea ella misma la que problematice pragmáticamente la relación (metafísica) del texto con el significado y con el lector y contribuya a la “superación” práctica de los modelos formalistas (que crecieron de espaldas a la condición activa y performativa del lenguaje). En esto la antipoesía ya es antiestética (en el sentido complejo) ¿se entiende?

AC: Según esto, la tarea antipoética, al menos en este sentido, buscará abrirse paso no sólo en contra de un tipo de estilo poético en particular sino contra la estetización y el idealismo en general.

CC: Es cierto. Es un proceso discursivo que poco a poco se va haciendo más explícito. Así lo veíamos recién con esa tarjeta postal de 1972 (reunidas en una caja, no en un libro) que dice *“Todo es poesía, menos la poesía”*. O en 1991 cuando en su Discurso de Guadalajara en México (un discurso oficial) donde se dice *“A mí me carga la literatura / tanto o + que la antiliteratura”*. O en el 2006 en una gran Exposición de sus OBRAS PÚBLICAS (algo así como “instalaciones”) donde ya se ríe abiertamente con su “texto” que dice *“¿Qué es antipoesía? / ¿Y tú me lo preguntas? / Antipoesía eres tú”*.

AC: ¿Qué papel le asigna a la crítica en este contexto?

CC: Es tarea de la crítica despertar de ese sueño esteticista, de ese “hechizo” metafísico. Aquí resulta ilustrativo recordar lo que nos enseñó Foucault en cuanto a que la crítica literaria tiene la misma edad que eso que hoy llamamos literatura, es decir, un poco más de doscientos años. De modo que al estar en “presencia” de una discursividad que cumple y excede lo poético y lo literario, una escritura que reelabora y transforma

el estatuto de lo poético, de lo estético y de sus discursividades, nos convoca a un escenario discursivo “nuevo” para lo que necesitamos nuevos instrumentos. En este sentido, con la antipoesía la crítica pierde su objeto y también su función. Sin embargo, puede renacer bajo un nuevo estatuto, claro que ahora tendrá que hacerlo de acuerdo a nuevas reglas y contribuyendo a emancipar al lector de la condición contemplativa y formalista en que lo había situado la tradición platónica del texto.

AC: ¿Cómo contribuye la antipoesía a este cambio?

CC: Se sabe que las revoluciones paradigmáticas aparecen cuando sus dispositivos discursivos dejan de funcionar. O dicho de otra forma, cuando los discursos institucionales y académicos para poder “hablar” deben mutilar o reducir su objeto de estudio o bien deben callarse. Sin duda ésa es la actual situación de la crítica ante la antipoesía. Se la sigue leyendo como “simple” poesía, pues no acceden a su estatuto complejo. Sin embargo, el misterio antipoético se revela al no dejarse reducir ni atrapar por las lecturas esteticistas ya que el público (que no “lee” con esos criterios esteticistas ni metafísicos de la academia) goza plenamente de su juego. Para salir de este círculo vicioso y entrar en uno virtuoso debemos sumergirnos en su mundo de contradicciones y paradojas y tal vez, como los lectores del I Ching, podamos configurarnos una imagen que no reduzca ni destruya esas contradicciones. Si la antipoesía no es literatura ni antiliteratura qué es, se pregunta el lector que no ha seguido el juego. Parra llega así a un nuevo límite las posibilidades discursivas exigiéndonos ir más allá de la lógica clásica y sus métodos de interpretación. Se abre un nuevo espacio para la escritura y con él un nuevo destino para el lector y su cultura.

AC: ¿Por qué dice que la antipoesía democratizó la poesía?

CC: La antipoesía lo dice de mil maneras: *“La poesía alcanza para todos”* o *“El poeta nos habla a todos sin hacer diferencias de nada”* (1985). Al instalarse en el habla cotidiana Parra recupera el modo de comprensión de la experiencia concreta del lenguaje, esa que todos compartimos indistintamente, es decir, no apela a la experiencia esteticista (formalista) de comprensión. La crítica norteamericana Jane Tompkins ha escrito mucho sobre la necesidad de democratizar la academia y sus modos de administración de la significación textual. La crítica literaria formalista (en cualquiera de sus ramas teóricas) pudo existir con toda legitimidad al interior de ese sistema de escritura

modernista que llamamos literatura. Pero más allá de sus límites se vuelve, como sucede con el caso de la antipoesía, inapropiada y sobre todo, estéril. En este sentido, el autor insiste una y otra vez en que para la antipoesía todos los lectores están en condiciones de entenderla y disfrutarla y así lo dice desde el comienzo, como en un texto de 1962 titulado Advertencias: *“Yo no permito que nadie me diga / que no comprende los antipoemas / Todos deben reír a carcajadas / Para eso me rompo la cabeza / Para llegar al alma del lector / Déjense de preguntas / En el lecho de muerte / Cada uno se rasca con sus uñas...”*.

AC: Pero en la antipoesía todo es dual por lo tanto uno puede entender que sea una escritura masiva, pero también entender que se pueden hacer otras lecturas ¿no?

CC: Sin duda, en la antipoesía todo se inscribe con su doblez. De hecho, es verdad que por una parte no hay lectores o intérpretes más dotados que otros para extraer el significado del texto en cuanto a que la antipoesía, más allá de lo que la conciencia recoja, actúa en cada uno de nosotros performativamente (y ese *resto* es lo que no puede ser formalizado ni interpretado). Pero por otra parte, también es verdad que el texto antipoético sí exige y está en condiciones de ser interpretado, y es aquí donde el lector dotado juega un rol fundamental. Esto me gustaría subrayarlo pues hay que insistir en que si el texto antipoético transmite directamente la experiencia “estética” al lector corriente, nosotros, en tanto lectores “adiestrados”, si no queremos permanecer ciegos al acontecimiento ANTI de esta poética, nos vemos convocados a dar un paso más: nos exige comprender la comprensión que nos gobierna y dar un salto a la complejidad en nuestra lectura.

AC: A mí siempre me pareció que Parra apelaba a otra forma de comprensión en su discurso.

CC: Eso es muy importante porque el antipoeta es un hombre *“que ha decidido declararle la guerra a los cavallieri della luna”* (1954) y lo hace de un modo alegre y a la vez pragmático. Recuerde que llega a incorporar el CHISTE como forma literaria (algo que la estética metafísica excluye por definición dentro del campo del arte) y nótese además que los chistes (configuración sicosociolingüística que está desde el inicio en toda la antipoesía, pero que en 1983 llegó a tener un estatus especial al ser título de una de sus obras: *Chistes para desorientar a la policía*) no requieren ser interpretados y menos aún, ser explicados. Su comprensión es directa y sus consecuencias

también son múltiples. Como se ve todo es contradictorio y a la vez problemático para el dispositivo metafísico de los discursos críticos.

AC: Esto me parece decisivo, pues el juego antipoético al abrir el campo poético literario a lo antipoético y antiliterario como a lo no poético y no literario permite poner las bases de su deconstrucción simbólica en un terreno lúdico y vitalista. Es decir, desplaza la experiencia del discurso poético metafísico del suelo de la tragedia.

CC: Sin duda. Una de los rasgos más sobresalientes de esta escritura es que el hablante se desplaza por lo trágico, lo cómico y lo tragicómico, desplazándolos. Es decir, nunca se puede decir “éste” es el hablante de la antipoesía (y menos confundirlo con el autor). El hablante de la antipoesía se encuentra siempre desdoblado y diseminado por la escritura por lo que el lector jamás podrá identificarse con uno de los múltiples personajes. Esto es fundamental. No olvidemos que estamos antes una escritura cuya condición lírica sólo se entiende desde el suelo dramático: es la tensión dramática del texto, su sintaxis, la que posibilita su significación y su juego. Esto recuerda lo que decía Charles Chaplin en cuanto a que “el primer plano siempre es trágico, lo cómico emerge de la secuencia”. En la antipoesía sucede igual: los textos son parlamentos dramáticos que se suceden para que el lector construya, gracias a una sintaxis compleja, su propia lectura.

AC: Claro, porque la antipoesía no se desentiende del elemento trágico de la existencia, sólo que no construye su tela simbólica en esa trama discursiva.

CC: Esta es una de sus mayores fortalezas psicológicas, pues si bien la antipoesía es hija de la crisis ecológica mundial, es decir, de la crisis de la racionalidad moderna y sus producciones: “*a mi modo de ver el mundo se está viniendo abajo*” dice en 1954. El autor no le da la espalda al presente pragmático, propio del entorno tecnocientífico: el mundo necesita una nueva poética y la antipoesía trabajará en ello. De las ruinas modernas levantará un mundo poético nuevo. Pero él sabe que para lograrlo tendrá que intervenir la comprensión del lector y lo hará utilizando los recursos de que dispone, empezando por los del propio lector. Tiene que pasar necesariamente por lo que comprende: el lector tiene que creer, mejor dicho, tiene que vivenciar el poema, aunque lo que se le esté entregando sea justamente la problematización de esa lectura. Y esto no tiene por qué ser al modo homérico que nos transmitió

la cultura helénica, sino aristofánico y hasta rabelesiano, nos comunica con lo popular y lo carnavalesco.

AC: Esto va más allá de lo que se espera de un texto poético tradicional.

CC: Sin duda. Ya hemos hablado del cambio de estatuto del texto y lo que conlleva, pues estamos ante un nuevo espacio escritural, uno que ha integrado lo que nuestra racionalidad metafísica había separado y reducido tan exitosamente durante varios milenios. Por eso hablamos de *transmodernidad* para referirnos a este fenómeno escritural que da un paso adelante, aunque sin abandonar el suelo heredado que se hunde. Nada de fácil entender este enigmático gesto escritural y cultural. Pero está claro que Parra sabe que este paso es esencial si su intención es desplazar el discurso metafísico. La antipoesía se sumerge en la historia para transformarla: *“con humor y paciencia cambiaremos la historia”* dice, o incluso *“la poesía pasa, la antipoesía también”*. O llega incluso y más radicalmente a decir *“Como ustedes se podrán haber dado cuenta / nos encontramos en la Prehistoria de la Poesía”*.

AC: Pero las lecturas esteticistas (la crítica académica y formalista) no perciben estos cambios.

CC: Los perciben y disfrutan, pero no los pueden integrar a sus discursos. Es lo que decíamos antes, están atrapados en el paradigma esteticista moderno. Se ríen como locos y luego, como si nada, vuelven a la seriedad explicativa metadiscursiva que vuelve a hablar de la “antipoesía” con las mismas categorías esteticistas que le aplican a la poesía metafísica, borrando con ello las diferencias y todos los elementos que la problematizan en su propio seno. Esto nos recuerda lo señalado por Hegel en cuanto a que “la conciencia siempre llega tarde”. Por eso la crítica literaria está condenada a negar discursivamente todo lo que Parra ya ha instalado en cada lector (incluyendo al crítico) y está condenada también (por el propio dispositivo metafísico) a no “registrar” la riqueza de su apuesta complejizadora. Por esto la tarea antipoética es extraordinariamente compleja y difícil y en tanto discursividad crítica es una apuesta a futuro. Sin embargo, como hemos dicho el público la reconoce como suya y no sólo eso, sus ediciones se agotan y su prestigio crece con los años hasta convertir a su autor, en boca de admiradores y detractores, en el poeta vivo más importante en lengua castellana.

AC: Pero lo interesante aquí sería constatar un retraso de la crítica, pero no así del público, aunque ambos se benefician y gratifican con su condición liberadora.

CC: Es verdad. La crítica académica no ha encontrado la forma de liberarse de su armadura metafísica. No quiere deshacerse de su función dentro del modelo idealizante y autoritario de lectura y enseñanza. Y esto resulta sorprendente porque si hay algo que caracteriza a la antipoesía es ser una escritura liberadora, en un sentido que escapa al simplismo rupturista de los modernistas, vale decir, liberadora tanto en el sentido que le dieron los surrealistas y dadaístas –como irrupción activa de lo irracional e inconsciente y en esto, como acción antiartística– y también liberadora en el sentido postmetafísico de destrabar las propias trampas alienantes del intelecto. Esto es muy importante, porque la antipoesía está siempre en tensión dramática con el lector, y es este juego el que hace que se muevan las bases que sostienen inconscientemente el edificio metafísico del lector.

AC: ¿Podría aclarar esto un poco más?

CC: La conciencia percibe que la antipoesía permite desentramar al lector del ilusionismo que le ofrece la estética modernista. Por ejemplo, este esteticismo instala y atrapa al lector en un mundo cuya realidad virtual le da la espalda a cualquier ecorreferencia o contexto. La antipoesía, en cambio, es incomprensible fuera de su econtexto: en un lenguaje claramente chileno dice antipoéticamente lo que quiere decir, o sea no niega su condición de discursividad autónoma pero a la vez no niega su condición heterónoma, su dependencia a su contexto social, cultural, lingüístico etc. De esa manera el lector está en condiciones de comprender el mundo en que vive y el antipoeta le grita silenciosamente ¡¡no te dejes atrapar por los signos y actúa y piensa por tí mismo!!

AC: Se trata de una poética activa, entonces.

CC: Claro, la frase que usa Parra para definir esto es: “la tarea del autor consistiría en galvanizar al lector o sea darle golpes de corriente en diferentes partes del cuerpo para que reaccione y despierte”... y despierte ¿para qué?: para que sea un ser libre y autónomo... un ser íntegro a la vez integrado a su sociedad y al mundo.

AC: En la antipoesía está el efecto de liberar al lector, pero también esto constituye un peligro.

CC: La antipoesía es un repertorio inmenso de lo que podríamos llamar las posibilidades de comprensión, un repertorio gigante de los juegos de lenguaje de nuestra lengua, es un conjunto sistémico de juegos de lenguaje que permiten acceder a múltiples modos de comprensión. La autoconsciencia de esto necesariamente opera como una autorregulación del espíritu.

AC: Es como si la antipoesía fuese un gran sistema dentro de otro sistema...

CC: Un sistema dentro de múltiples sistemas... por eso que es que yo me atrevo a decir que es como una biblia, algo así como el libro de libros, pero sin un significado religioso ni trascendental. Es una biblia práctica, una entre otras muchas que puedan existir. De hecho éste ha sido el sueño de muchos escritores a lo largo de la Historia. Por eso, igual que ellos, cuando se lee la poesía de Parra uno está leyendo otros libros sin darse cuenta, uno se está vinculando a muchos mundos. Es la reescritura de la reescritura, un proceso incesante de recuperación de la memoria cultural que hoy ha tomado un lugar privilegiado en las poéticas posmodernas. Pero simultáneamente es una empresa para el olvido, como los chistes: son contados para ser gozados y olvidados. En esto la antipoesía también es extraordinariamente equilibrada. De hecho, si hay algo que al antipoeta le gusta repetir es que la antipoesía *“es el discurso de la contradicción”*, pues a eso debemos aspirar, a *“aprender a vivir en la contradicción”*, algo que llevado a su extremo discursivo lo hace asumir también *“que no hay nada que decir”* esto es, en última instancia, dice Parra, el triunfo de la *“página en blanco”*, por eso la antipoesía, nos dice es *“una escritura que se borra a sí misma”*. Y no debe extrañarnos pues una de sus últimas publicaciones se tituló precisamente *Páginas en blanco* (2001).

AC: ¿Y esto se relaciona con el contexto social o ideológico?

CC: Naturalmente. La antipoesía, como decíamos antes, instala una imagen que aprecia en lo humano su condición compleja, es decir, una dimensión en que lo individual y lo colectivo se vuelven inseparables, aunque contradictorios, que es lo mismo que decir que son dimensiones complementarias, aunque antagónicas. Otra vez los conceptos de autonomía y heteronomía compleja. Esta es una propuesta ecologista, es decir, postideológica y posthumanista.

AC: En sus recientes estudios sobre la antipoesía, usted ha venido acuñando un concepto que ayuda a explicar la propuesta antipoética: la transmodernidad. Aludiendo a que Nicanor Parra se “sujeta al ala de una mosca” ¿qué puede decirnos en este sentido?

CC: Antes que nada me parece que necesitamos comprender que la “transmodernidad” es una etiqueta inexplicable fuera de esa otra, llamada “posmodernidad”. Es más, ésta es condición de posibilidad de aquella. El aporte teórico más notable de Fredric Jameson fue establecer que la posmodernidad no es una etiqueta estética, sino epocal. No se trata de un “estilo”, sino de un “modo de hacer las cosas”, como dirá más tarde Jean F. Lyotard. En este sentido, la transmodernidad, si bien emerge de la condición posmoderna, ella nos trae otro modo de hacer las cosas que depende de ésta. En un sentido puntual, la posmodernidad es el nombre de ese momento globalizador y homogenizador de la cultura occidental (la occidentalización planetaria del siglo XX), y la transmodernidad es el momento cultural posterior a dicha globalización. Se refiere al momento deshomogenizador, en el cual las culturas locales se encuentran instaladas en el proceso globalizador de la humanidad, y autoconscientes de su dependencia (heteronomía) con las otras culturas, pero se alzan en su diferencia autonómica. El concepto de transmodernidad entonces es un concepto donde lo local aparece en primer plano, pero cuyo contexto es inseparable de la cultura global. Lejos de toda nostalgia costumbrista el concepto de lo local en la transmodernidad es un concepto vigorosamente postglobal. En cierto modo su necesidad emerge de la propia dialógica de la Historia, pues ciertamente la globalización en su proceso homogenizador casi destruyó con su potencia las raíces locales en todo el planeta. La transmodernidad entonces se vincula con lo que ya se conoce como emergencia de la “diversidad cultural”. De aquí que la condición transmoderna de la cultura le devuelve a lo local su lugar de privilegio, pues posibilita la deshomogenización y con ello la recuperación de las diversas identidades culturales, ahora descentradas, pero concebidas en su dependencia mutua. Se aprecia entonces que toda esta conceptualidad transmoderna nos vincula necesariamente con la nueva comprensión ecológica en curso.

AC: ¿La antipoesía encontraría su lugar entonces en los pliegues de la posmodernidad y la transmodernidad?

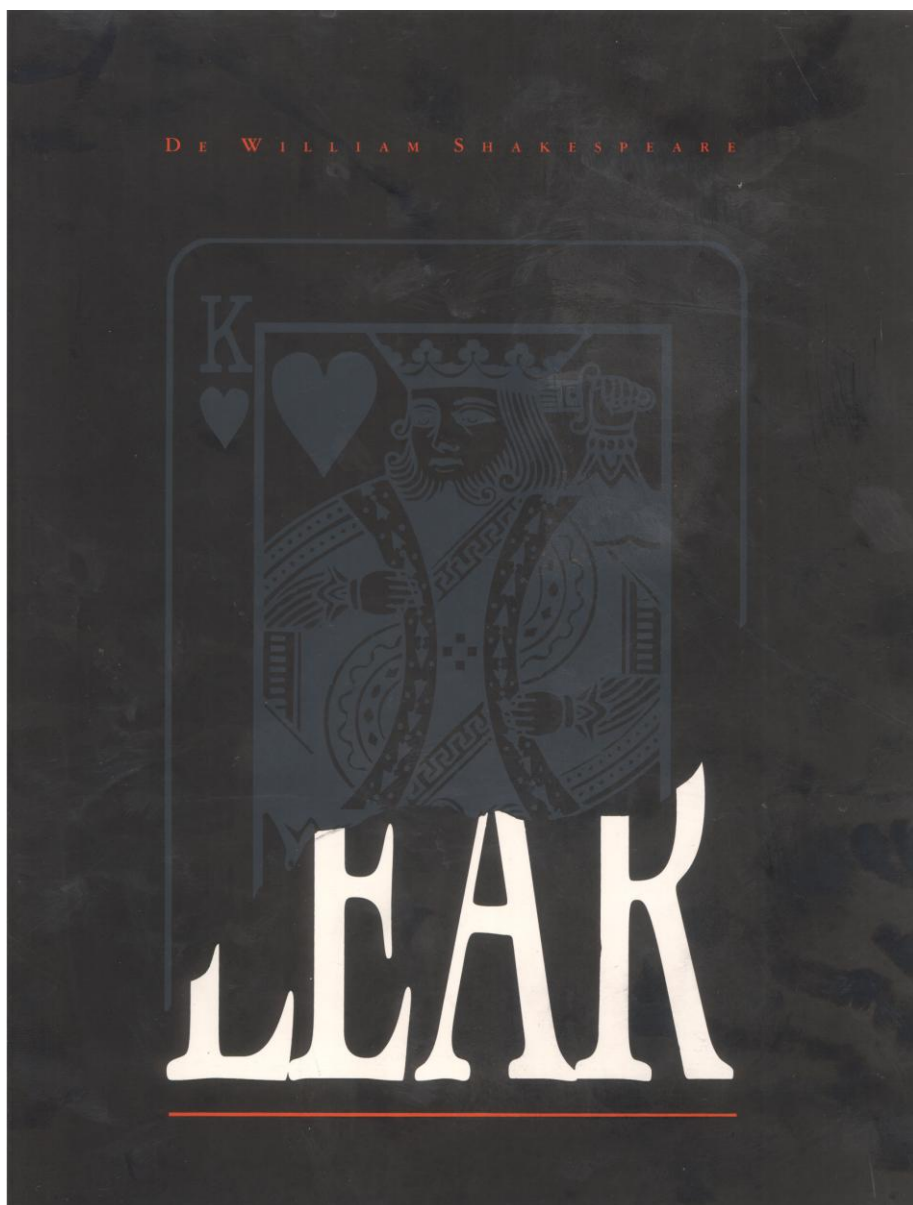
CC: Es una forma de decirlo, porque del mismo modo que se ha instalado como una nueva escritura local y postglobal ella está atada al

pasado arcaico. Su inscripción es un paso adelante dentro de un proceso que hace regresar el pasado remoto. Por eso he preferido llamar a este proceso, *retroprogresión* cultural. A mi modo de ver, la antipoesía, en este sentido, se inscribe dentro de un ciclo histórico nuevo que recién empieza, el ciclo de la transmodernidad. Desde este punto de vista, la antipoesía parece más cercana a lo que Edgar Morin llama el surgimiento de la nueva Edad de Hierro Planetaria, es decir, se halla más cercana a un recomenzamiento de la Historia que a su fin, pero ahora este nuevo inicio es a escala planetaria.

AC: Esto sin duda coincide con los planteamientos ecologistas y con la necesidad de reinscribir una nueva racionalidad.

CC: Es lo que expuse en el texto que usted cita. La humanidad se encuentra en un punto de inflexión. Algo que pocos podían imaginar hace un tiempo. La crisis ambiental y social encuentra su raíz en nuestra propia tradición cultural. De aquí que esa crisis sea finalmente una crisis de la racionalidad y sus relatos. La antipoesía ha sido extraordinariamente sensible a la necesidad de reformular nuestro ordenamiento simbólico y de hecho, toda su evolución puede leerse como parte de ese esfuerzo. Véase como botón de muestra, una de las estrofas del texto del *Rey Lear* de 1992 donde se señala claramente no sólo la raíz de la actual situación del mundo, sino la complicidad de la literatura histórica en esto, pero también se nos señala el papel fundamental que tiene la “poesía” en el restablecimiento del equilibrio perdido: “*en un mundo desprovisto de racionalidad / la poesía no puede ser otra cosa / que la mala conciencia de la época / lo demás es literatura grecolatina*”.

ANEXO A – Programa de *El rey Lear*



REPARTO

Lear, Rey de Gran Bretaña
Héctor Noguera
Goneril, hija de Lear
Gabriela Hernández
Regan, hija de Lear
Schlomit Baytelman
Cordelia, hija de Lear
Claudia Di Girólamo
Duque de Albany
Arnaldo Berríos
Duque de Cornwall
Eduardo Barril
Rey de Francia
Agustín Moya
Duque de Burgundy
Héctor Aguilar
Conde de Kent
Rodolfo Pulgar
Conde de Gloucester
Roberto Navarrete
Edgar, hijo legítimo de Gloucester
Alberto Vega
Edmund, hijo ilegítimo de Gloucester
Mauricio Pesutic
 fool
Ramón Núñez
Oswald, camarero de Goneril
Pedro Vicuña
Curan
Ricardo Pinto (*)
Anciano
Agustín Moya
Doctor
Héctor Aguilar
Un Capitán a las órdenes de Edmund
Ricardo Pinto
Gentleman al servicio de Cordelia
Juan Claudio Burgos (*)
Caballeros, mensajeros, soldados y servidumbre
Pablo Macaya (*)
Cristian Ortega (*)
Ricardo Pinto
Juan Claudio Burgos

(*) Alumnos Escuela de Teatro UC

FICHA TECNICA

REY LEAR
de William Shakespeare

Dirección

Alfredo Castro

Escenografía

Alejandro Rogazy

Vestuario

Marco Correa

Iluminación

Ramón López

Música

Miguel Miranda

Asistencia de Dirección

Verónica García-Huidobro

Dirección de Escena

Ricardo Pinto

Sonido

Horacio Acuña

Vestuario

Elcira Vega

Patricia Vega

Jefe Electricista

Luis Alcalde

Electricista

Juan Carlos Araya

Tramoyistas

Bernardo Olivero

Nolberto Alvarez

Pelucas

James Jahnsen

Camarines

Dora Jiménez

Director Técnico

Ramón López

Administrador Sala

Roberto Loayza

Boletería

Gloria Cancino

Promoción

Mario Contreras

Diseño Afiche

Mauricio Espinoza

Producción

Guillermo Murúa

Dirección Escuela de

Teatro

Paz Irarrázaval

Dirección Ejecutiva

TEUC

Eduardo Echeverría

Relaciones Públicas

María Teresa Diez

Producción TEUC

Guillermo Murúa

TRANSCRIPCIÓN DE NICANOR PARRA

KING LEAR

Oh Lear, Lear, Lear,
golpea a la puerta que
permitió pasar a la locura
dejando a la intemperie
a la cordura.

CHILETABACOS apoya al teatro nacional y felicita al elenco de King Lear por esta inolvidable puesta en escena.

EL REY LEAR

DE WILLIAM SHAKESPEARE

TRADUCCION
NICANOR PARRA

DIRECCION
ALFREDO CASTRO

ESCENOGRAFIA
ALEJANDRO ROGAZY
VESTUARIO
MARCO COOREA
ILUMINACION
RAMON LOPEZ
MUSICA
MIGUEL MIRANDA
PRODUCCION
GUILLERMO MURUA

CON:
HECTOR NOGUERA
RAMON NUNEZ
ROBERTO NAVARRETE
GABY HERNANDEZ
SCHLOMIM BATELMAN
CLAUDIA DI GIROLAMO
ALBERTO VEGA
MAURICIO PESUTIC
RODOLFO PUGSAR
ARNALDO BERRIOS
AGUSTIN MOYA
PEDRO VICUNA
EDUARDO BARRIL
HECTOR AGUILAR
Y ELENCO

JOSUE WASHINGTON 35.
PLAZA BOLSA TELEFONO 465666

CON EL PATROCINIO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION
Y EL ASESORIO CULTURAL DEL MINISTERIO DE CULTURA

TEATRO
Universidad Católica

[illegible]

de William Shakespeare
Transcripción: Nicólas Parra

[illegible][illegible]